موقفنـــــا

تتعرض امتنا العربية وبشكل لم يسبق له مثيل في تاريخها القديم والمعاصر ، الى أقذر واشرس مؤامرة صهيونية ـ امبريالية وخيانة تطعنها ، لا في صميم قضيتها المركزية ـ قضية فلسطين وحسب ، بل في وجودها القومي والحضاري ، متمثلة باقدام الخائن انور السادات على توقيع معاهدة التحالف مع العدو الصهيوني والامبريالية الامريكية ضد الامة العربية ، وعزل مصر وشعبها العربي عن مسيرة النضال العربي ودورها الحضاري .

اننا ـ مثقفين وأدباء ـ نعلن استنكارنا وشجبنا لمعاهدة الخيانة هذه ، مطالبين الادباء والمثقفين وجماهير شعبنا والحكومات العربية ، اتخاذ موقف حاسم ضد المؤامرة هذه وكل ما ينتج عنها من آثار ، والعمل الحازم على كل ما من شانه أن يحفظ الحق العربي ، ويدفع عن الأمة التآمر والاحباط ، وخصوصاً العمل على تنفيذ مقررات مؤتمر وزراء الخارجيـة والاقتصاد والمال العرب التي جاءت تأكيداً لمقررات قمة بغداد ، في مقاطعة النظام الخائن في مصر العربيـة ، سياسياً واقتصادياً وثقافيا ، والدفـاع الحـازم عن وحـدة العراق وسوريا لحسم الموقف لصالح الامة العربية وجماهيرها المناضلة ، ونهيب باخواننا المثقفين والأدباء الشرفاء في مصـر العربية ، التلاحم والتضامن لاحباط المؤامرة على شعب مصر وضد الغزو الثقافي الصهيوني على الثقافـة ، والحضارة العربيـة في مصـر ، واننا لواثقون من موقفهم وقدرتهم على اخراس الاصوات المدعية والمرتزقة والانهزامية .

أيها الادباء والمثقفون الاحرار

انكم تخوضون حرباً مقدسـة ضد عدو صهيوني مغتصب لأرضكم ، وضد غزو ثقافي عنصـري ـ رجعي وامبريالي .. انكم تدافعون بشـرف عن أرضكم وحضارتكم ووجدانكـم ووجودكم .. فاتحدوا . اتحدوا .. ورصوا صفوفكم مع الطليعة الثورية التي تنجز الرد التاريخي على المؤامرة .. وترسي أسس بناء وحدة الأمة .. الردالحاسم على حجم المؤامرة الصهيونية ـ الأمريكية ـ الساداتية
والى امام .

هيئة التحرير

■ ترتيب موضوعات العـدد وفق ضرورات فنية تتعلق بأخراج الجملة، وليس لذلك علاقة بأهمية المادة او

■ تعتذر المجلة عن اعادة اية مادة الى صاحبها سواء نشرت ام لم تنشر

بغداد ـ وزارة الثقافة والفنون

الاشراف الفني ـ عباس عبدالله

نظرية العرب في أكتساب اللغة

ان موضوع الاكتساب والتحصيل من المواضيع المبدئية في الدراسات الانسانية قاطبة اذ هو من القضايا المعروفة ذات الطابع الشمولي سواء من حيث يوفر نموذج تقاطع الاختصاصات واشتراك المعارف ، او من حيث يتصل بقضايا التنظير التاسيسي والمواصفة التطبيقية في آن معا ، فمن وجهة الشمول في قضية الاكتساب توارد جملة من المشارب المعرفية عليها مما يجعلها نواة مركزية لتداخل حقول الاختصاص في الدراسة الانسانية .

د . عبدالسلام المسدي

واول ما يعكف على قضية الاكتساب من حيث طرقه الاختيارية ووسائله العملية علم التربية ، وبما ان المعنى الاشتقاقي للفظة « بيداغوجيا » في اصلها اليوناني هو مرافقة الاطفال فهو وثيق الصلة بسياسة النفوس وترويضها على اكتساب المعرفة وتحصيلها .

ثم ان علم النفس من العلوم التي تعكف بالدرس والتحليل على ظاهرة الاكتساب بوصفها معطى من معطيات تفاعل النفس مع العالم الخارجي ، في تقبلها مؤثراته واستجابتها لتحدياته ، وعلى هذا الاساس يشتغل علماء النفس بتتبع حدوث الآلانيات لدى الانسان، سواء بالصدفة والاتفاق ، او بالتأثير والاستفزاز كما يتطرقون بالنظر والاستكشاف الى طرق استحداث المنعكسات الشرطية المؤدية راسا الى تقبل المعرفة وتحصيل الادراك بالرياضة والاكتساب .

وطبيعي ان يهتم علم النفس التربوي ـ الذي هو مزيج من الاختصاصين السابقين ـ بقضية التحصيل باعتبارها اشكالا نفسانيا وبيداغوجيا في نفس الوقت، سواء في تربية الاطفال ، او في تلقين الكهول . ويأتي الى جانب هذا وذاك النظر الفلسفي العام ليتطرق الى نفس القضية من ركن نظرية المعرفة وفلسفة العلوم ، فيحصل لموضوع الاكتساب والتحصيل بعد اصولي (ابستمولوجي) بموجبه تتضح سبل الادراك باعتباره معضلة مبدئية في كل تناول فلسفي ، وهذا هو الذي فتح في العصر الحديث امام ما يعرف بفلسفة المناهج بابا ولجت منه الى جدلية التحصيل ، فأصبحت تشارك كل العلوم الاخرى مناقشة اصول الاكتساب المعرفي لدى الانسان .

ولعل بديهيات العقل تقود الى الجزم بأن احق افنان المعرفة البشرية بتناول حصول الادراك في طرائقه وتقلباته انما هو على اللغة ، لان اللغة سبيل شامل وغير مقيد في كل تحصيل معرفي واكتساب ادراكي ، ولان اللغة ـ فضلا على كونها اداة اتصال بين الانسان والعالم الخارجي بما في ذلك الانسان ذاته ـ فانها ستنزل منزلة الرابط الجدلي الفعال بين العقل من حيث هو اداة

التفكير ومكتسبات العقل من حيث هي موضوع التفكير غير ان واقع الامور كثيرا ما يعاكس بديهة العقل فيكون للاشياء - كما هي - منطق يخالف منطقها كما كان يجب ان تكون ، من اغوب ما تواطأ الفكر البشري عليه ان مبحث اكتساب الكلام تجده في حوزة فنون معرفية كثيرة ما عدا علم النفس . حتى لكأن التطرق اليه يعد من المحظورات أمام الناظر في اللغة ·

ولقد توطد هذاالعرف - على غرابته وشذوذه - في تاريخ العلوم الانسانية قاطبة ، فاستقرت به فكرة ان اللغوي ينظر في اللغة وقد حصلت معنى ذلك‌انه يتناول اللغة كشيء قائم الذات ، فهو يتعامل مع الكلام من حيث هو موضوع لبحثه على نفس درجة « الكلام »الذي هو لديه اداة للبحث : كلاهما جاهز · وهكذا لاتكون اللغة عند دارسها الا موجودا مكتملا حاصلا بالفعل لدى الانسان ، فلا مجازفة ان قلنا ان الفكر اللغوي قد كان دوما حريصا على اخذ اللغة في وجودها الآلي (السنكروني) دون تفكيك زماني (دياكروني) لها منذ نشأتها وتكونها ، لا في ذاتها ، وانما على مراحل الاكتساب سواء لدى الطفل او الكهل ·

اما اللسانيات المعاصرة فبما انها قامت اساسا على مبدأ الشمول المعرفي ودك حواجز الاختصاصات كنمط تفكيري مفروض عنوة ، فانها قد اقتحمت حوزة الاكتساب - ما اتصل منه باللغة ذاتها او ما ارتبط بالمعرفة والادراك جملة - والذي فتح لها السبيل واسعة لو لوج جدلية التحصيل بكامل الشرعية العلمية ثلاثة اشياء :

اولها ازدهار اللسانيات التطبيقية ولا سيما في حقل تعليم اللغات سواء عند تلقين الطفل قوانين لغته التي اكتسبها بالامومة ، او عند تعليم اللغة لغير الناطقين بها ابتداء ، **وثانيها** بروز علم النفس اللغوي وهو فن حديث ظهر ضمن اللسانيات العامة منذ سنة ١٩٥٤ ويدرس هذا العلم اللساني كيف تطفو مقاصد المتكلم ونواياه على سطح الخطاب في شكل اشارات لغوية تنصهر في خصائص اللسان الذي تتواضع على انماطه ونسق تأليفه مجموعة بشرية يحولها الرابط اللغوي سبل توصل المتقبلي لذلك الخطاب الى تأويل تلك الاشارات · فهذا العلم يعكف اساسا على عمليتي التركيب والتفكيك وكيف تلابسان الحالة التي يكون عليها كل من الباث والمتقبل · ولقد اتسع هذا العلم خلال الستينات بعد ان غذته مبادىء النمو التوليدي بفضل نظريات شومسكي ، فتحدد موضوعه عندئذ بدراسة ظاهرة الكلام كيف تنشأ لدى الباث (المتكلم)، وظاهرة الادراك كيف تتحقق لدى المتقبل (السامع) ·

واما العامل **الثالث** الذي مكن اللسانيات من حق التطرق الى موضوع اكتساب اللغة فيتمثل في بروز علم التحكيم الآلي (السيبرنتية) وما افضى اليه من ترابطات مع اللسانيات ولا سيما في اختزان الانماط التنظيمية بوصفها ضربا من النحو الآلي (الميكاني) المسجل وهو ما قاد الى فحص طرق اكتساب اللغة وتحسس نواميس تراكمها وتفاعلها ·

هذا اذن ما سمح للسانيات بولوج حقل اكتساب اللغة ، وهو وجه نوعي مخصوص من القضية الكلية الموسومة بمشكل التحصيل باعتباره اسا من الاسس النظرية في معضلة الادراك ، غير ان اللسانيات قد وجدت ما وفر لها شرعية التطرق الى هذه المعضلة الكلية نفسها من حيث هي ركيزة معرفية تتسم بالتجريد والشمول ، وقد حصل ذلك عندما عكف رواد اللسانيات التحويلية - ولا سيما في فرعها التوليدي - استثمار نظريتهم اللغوية في مطارحة قضية التفكير وعلاقته بالكلام وهو ماكرس النظرة الاصولية لقضايا اللسانيات منذ سمح التطور العلمي المعاصر بتبسط الركائز المعرفية في علوم اللغة ·

هكذا غدا طبيعيا ان تعكف اللسانيات على قضايا اكتساب اللغة وحصول الكلام فعملت على ربط مراحل هذا الاكتساب لدى الطفل بمراحل نشوء اللغة اصلا ، وحللت بوادر عملية التواصل الكلامي من مستوى الادراك الشمولي الى مستوى التقطيع المزدوج ، فسرت مرور الطفل بالمرحلة العلامية - وهي المرحلة الاشارية السيميائية - قبل بروز العلامة اللسانية ، ودققت تراكم المخزون الصوتي فالنحوي فالمعجمي .

غير ان المتفحص في امر اكتساب اللغة - اذا هو اعطى القضية ابعادها المختلفة باختلاف مشارب الاختصاصات اولا ثم باختلاف موقعه من عملية الاكتساب ثانيا - استطاع ان يحدد اهمية الموضوع من وجهة نظر لسانية معرفية في نفس الوقت ، فيتسنى اذن استكناه البعد الاصولي لتطرق عالم اللسان الى هذا الاشكال اللغوي ذي الطابع الاختباري ·

واول مراتب قضية الاكتساب من الوجهة الدراسية العامة انه تعلم مباشر لمواضعات اللغة بحيث يصبح ممارسة لتلقين اللغة ، لكونه مواصفة لنواميس الكلام مستخرجة من ذاته ، فتكون هذه المرتبة بمثابة تعليم اللغة بذات اللغة بما انها تستوجب حديثا موضوعه ومادته متطابقان ، وما ان يدور الكلام على نفسه بالوصف والتلقين حتى تخرج اللغة من وظيفتها المرجعية الى وظيفة ما وراء اللغة ·

والمرتبة الثانية في جدلية الاكتساب اللغوي تتعين بارتقاء الانسان من ممارسة تلقين اللغة فعليا الى وصف عملية التعليم وطرقه ، فتكون منزلة عالم اللغة في هذا المدرج بمثابة الفاحص لتحول اللغة من اداة خطاب اولا الى اداة تلقين مواضعة الخطاب ثانيا ، فاذا به يصوغ ملاحظته الاختبارية في لغة تصبح كلاما في

الكلام الملقن به الكلام .

أما ثالثة المراتب واطرفها في موضوع الاكتساب والتحصيل من حيث هو معضلة كلية في المعرفة وقضية نوعية في مواضعات اللغة ، فتتمثل في ما يسمح بـه الخوض فيها من تطرق اصولي (ابستمولوجي) يتصل مباشرة بجوهر الركائز التي تقوم عليها اللغة ، والذي يربط حبل الاسباب بين قضية الاكتسـاب ونواميس الكلام انما هو تحسس انماط الموضعة وسنن انظمتها في اللغة المعنية بالدرس ، وهكذا تصبح اشكالية التحصيل جسرا تعبره المواصفـة اللسانيـة لتصل الى ضبط خصائص اللغة في ابنيتها الباطنة ، بل ان فحص قضية الاكتساب اللغوي ينبني عندئذ على صياغة موقف مبدئي من اللغة ويتجسم حينئذ البعد الاصولي في تصور نظرية في اللغة انطلاقا من نمط اكتسابها ومرورا بـه في نفس الوقـت .

ومعلوم ان اختلاف تحديد اللغة انطلاقا من معايير اكتساب مواضعاتها هو الخط الفاصل بين كثير مـن مدارس اللسانيات المعاصرة ، بل ان اكبر حدث لساني معاصر ـ وهو المتمثل في بروز المدرسة التوليدية ـ انما هو ناتج عن موقف مبدئي من موضوع اكتساب اللغة . وقد حصل ذلك عندما انشق شومسكي عن البنيويين فعرف اللغة بانها ملكة فطرية تكتسب بالحدس معتبرا ان سماع صيغها الاولية ليس الا مجرد قادح لشرارة هذه الملكة بينما كان البنيويون يعتبرون اللغة عادة من العادات تكتسب بالمحاكاة والقياس .

فاذا تجوزنا الاستطراد الى ما اسلفناه ونحن على مسار البحث عن نظرية الفكر العربي في اللغة فما ذلك الا لنستدل على انه لا مناص لاي نظرية لغوية تستند الشمول من ان تستقرىء مشكل اكتساب الكلام ، وهو يؤدي الى القول بأن قارىء التراث في شأن اشكالية اللغة لا مفر له من تحسس بذور التفكير اللساني على محور التحصيل والاقتناء ولئن تعددت مشارب استغلال هذه القضية في بلورة الفكر اللغوي اخذا وعطاء فاننا نقصر وجهة بحثنا على التساؤل الاصولي المبدئي : الى اي مدى او الى اي حد تسرب الفكر اللغوي في الموروث العربي الى حقيقة الكلام عبر مسام اكتسابه وتحصيله ، اي هل تسنى لنظرية العرب في اللغـة ان تنفذ الى خصائص الظاهرة اللسانيـة بالاعتماد عـلى ملابسات اقتنائها وطرائق تحصيلهـا .

وفي تساؤلنا هذا ـ عند تنزيله جدليا على خط مسار البحث في قضية اللغة ـ تحـول من المواصفـة الآنية ومن التنزيل الزماني الى مشكل النشأة ومبـدا التكوين ، لا في غيابات الوجود الضائع ، وانما في وجود الفرد الآدمي سواء على مراحل نشوئه او في لحظة مـن لحظات تواجـده مع لفته الأم حينما يحتزم اقتنـاء مواضعة طارئة عليه .

ان اول ما يجيبنا به موروث الحضارة العربية في هذه القضية هو تحديد اللغة بكونها ملكة ، والملكـة مفهوم متعدد الجوانب ، متداخل المقاصد ، غير انـه ينحصر اجمالا في القدرة على اكتساب ما لم يكن مكتسبا بضرب من التملك والحوز ، فهي لذلك تحويل المفقود الى الموجود بعد اثبات حق الملكيـة فيه بالرياضـة والاقتناء . والمنطلق في اعتبار المنظرين ان اللغة ملكـة هو ربطها بالمؤهلات الفطرية في الانسان الى الحد الذي يصبح معه البعد اللغوي لدى الانسان ملابسا لجملة من العناصر الطبيعية المقترنة بوجوده تلقائيا .

فابن جني مثلا ما انفك يؤكد ان اللغـة في اصل وضعها انماتمارس بالطبع الـذي يغدو في الممارسـة اللسانية اداة توثب وهجوم على اللغة ، وهو ما يعزل احتمال قيام الاصول الواعية او القوانين المدركة بالفعل لدى لانسان في تعامله مع الظاهرة اللغوية(١)ويدخـل **أبو حيان التوحيدي** في حصر فكرة الملكة اللغوية عنصر الغريزة معتبرا ان ممارسة الانسان للحدث الكلامـي لابد ان يستند الى بناء وترتيب قائمين في غرائز اهـل اللغة المقصودة بالذات(٢) وهو ما يجعل المواضعـة اللغوية شيئا حاصلا في ذات المتكلم ان لم يستطع هـو نفسه ان يصف مضاربه فان ذلـك لا يعني تعـذر استخراجهـا بالوصف والتحليل لا ستنباط اصولها ومقوماتها .

أما **ابن وهب** فانه يربط اكتساب اللغة بقانـون العادة طبقا لاقتضاء السجية معتمدا في ذلك على مبـدأ المران المفضي الى تعلق انسجة المواضعة بنفس الانسان، حتى اذا شذ انجاز الفعل اللغوي عن تراتيبها اختـل الكلام ، على ان خصوصية العادة والسجية تكمن في انهما تخلقان القدرة على ممارسة الحدث اللساني تلقائيا ، فيكون من الكلام الذي يجري اكثره على غير روية ولا فكرة(٣) . وذلك علامـة تأهل الملكـة لان بينها وبين الادراك الواعي تناسبا عكسيا : كلما رسـخت ملكـة اللسان اختفى الوعي بابنية اللغة ونواميسها .

وتتضح قضية الاقتران القائم بين العادة والسجية كما يحللها ابن وهب الكاتب بما يدققـه التوحيدي في معرض مقارنـة النحو والمنطق مـن حصول اللغـة « بالمنشا والوراثـة » . وهمـا عنصران ذوا حضور اختباري في قضية الاكتساب اللساني ، لان فكـرة الوراثة تحدد اللغة بانها ملكـة خارجة عـن الانسان يكتسبها كما لو كانت عنصرا اجنبيا عنه في المنطلـق ، بحيـث لا تغدو ملكا عينيا له الا بعـد امضاء عقـد الاكتساب بما انها تخلق حوله « حوضا لسانيا » .

يتوفر بها للانسان عقد الملكية اللغوية ، وتتجسم خاصة في البيئة التييتربى فيها الانسان والتي توفـر له مناخ الاكتساب بما انها قلق حوله « موضا لسانيا » .

ويدقق التوحيدي هذه المعادلة الثنائية بين المنشأ

والوراثة بما ينتج عنها من تلقائية الممارسة اللغوية طالما ان الانسان في تعامله مع اللغة ــ وقد حصلت لديه ــ انما يتفاعل مع ابنيتها تفاعل اللاوعي ، فينتفي عندئذ « النظر والرأي والاعتقاب والاجتهاد »(٤) • وتلك هي حصيلة الملكة من وجهة نظر التفحص الاختباري •

أما **ابن خلدون** فقد نفذ بحس دقيق ـ كاد يتفرد به ـ الى مفاعلات الاكتساب اللغوي متحسسا قوام الظاهرة الكلامية انطلاقا من فكرة الملكة وملابستها التجريبية • وأول ما يتقرر لديه في هذا المضمار ان الملكة في الحدث اللساني تستند الى حصوله كلا لايتجزأ أي أن ممارسة الانسان للغة بالملكة تنفي عنه أن يكون واعيا بانفصال مفرداتها عن تراكيبها ، وهو ما ينم عن بصيرة عميقة عند صاحب المقدمة في أمر الظاهرة اللغوية مما يلحق الاكتساب عن طريق المنشأ الطبيعي بقوانين الادراك الشمولية حيث يعي الانسان الكل دون ان يكون حتما قد وعى أجزاءه •

وبعد ان يقرر ابن خلدون كيف ان اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده ، وتلك العبارة فعل لساني ، فلابد ان تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان يتطرق الى تحديد فكرة الملكة بالاعتماد على مستويين : الاول فصل ابنية الدوال في الكلام عن ابنية المدلولات ، والثاني بيان مراتب التعبير ابلاغا او ابداعا • ويحلل صاحب المقدمة في هذا المضمار كيف تنحصر مواضعات اللغة باعتبارها جملة القوانين المرتبة لبنائها في نسيج الدوال اللغوية لان الذي في اللسان والنطق ـ على حد عبارته ـ انما هو الالفاظ ، وأما المعاني فهي في الضمائر موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر وهكذا تأليف الكلام للعبارة عن المعاني محتاجا للقوالب التي تفرزها المواضعة اللغوية .

وينتهي ابن خلدون الى أن الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان اذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن ، بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه فيكون مفهوم الملكة اللغوية متطابقا مع مبدأين أساسيين هما مبدأ العلم أو المعرفة ، ومبدأ القدرة او الاستطاعة وبينهما من التفاعل العضوي مثل الذي بين الادراك والتعبير ، أي مثل ما بين التلقين والبث ، أو قل التفكيك والتركيب في عملية التواصل اللساني •

ويتناول ابن خلدون ـ على عادته في تعقب مزالق الدارسين حينما تفوتهم صرامة المصطلح او تغيب عنهم اسرار المفاهيم ـ فكرة الملكة بمقارنتها بمختلف العناصر الحافة بها او والملابسة لها ، ولاسيما تلك التي جرى على لسان بعضهم انها بدائل لفكرة الملكة كما اسلفنا ، فاذا به ينقد بالتجريح والتعديل قضية الطبع والجبلة باعتبارهما من مقومات مفهوم الملكة فينتهي به البحث والاستقراء الى الفصل الصريح بين الطبع والاكتساب ، مما يعزل البعد اللغوي عن معطيات الجبلة من حيث هي الطبيعة الاولى للانسان ، ذلك ان الملكات اذا استقرت ورسخت ظهرت كأنها طبيعة وجبلة « ولذلك يظن كثير من المغفلين ، ممن لم يعرف شأن الملكات ، ان الصواب للعرب في لغتهم اعرابا وبلاغة امر طبيعي ، ويقول كانت العرب تنطق بالطبع ، وليس كذلك وانما هي ملكة لسانية في نظم الكلام تمكنت ورسخت فظهرت في بادىء الرأي انها جبلة وطبع » • ثم يحتكم ابن خلدون الى جوهر قضية الاكتساب ليدعم به رأيه في تمييز الملكة عن الطبع في شأن اللغة مؤكد ان « هذه الملكة انما تحصل بممارسة كلام العرب وتكريره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه ، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها اهل صناعة اللسان ، فان هذه القوانين انما تفيد علما بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها »(٥) •

أما **القاضي عبدالجبار** فانه يثير مشكلة الاكتساب اللغوي من باب العلاقة المعقودة بين الكلام والعقل ، فيتبين منها ان الكلام يندرج في محصول المكتسبات لدى الانسان لانه مندرج ضمن مفعولاته ، وعن هذا البسط المبدئي ينتج انفصام سببي بين علاقة الانسان بمادة العقل لديه ، وعلاقته بملفوظة الكلامي ، فينتفي عندئذ مبدأ صدور الكلام صدور العلة المباشرة ، ويلتحق بضعف الملكات المكتسبة بالمران •

يقول صاحب المغني : « فان قالوا ان تولد الابن من الاب هو كتولد الكلمة من العقل ، وحر النار من النار ، وضياء الشمس من الشمس ، قيل له : وان الكلمة لا تتولد من العقل لانها قد تحصل من غير العاقل ، وقد يحصل العقل في من لا يمكنه الكلمة • وانما صح ترتيبها بالعلم على سبيل الاختيار من الفاعل لا لانها تتولد من العقل ، فان قال اردت بالكلمة العلم ، قيل له : ان العلم هو نفس العقل اذا اشير به الى العلوم الضرورية ، وان اردت العلوم المكتسبة وما يجري مجراها فذلك مما لا يتولد عن العقل لخلو العاقل منه وصحة ذلك فيه »(٧) •

ولكن رواد التنظير اللساني في تاريخ الفكر العربي قد استوقفتهم قضية ارتباط الملكة من حيث هي استعداد ما قبلي في الانسان بمشكل الاكتساب باعتباره ترويضا لطاقة الانسان على الحركة والابتكار ، وازدادت المشكلة دقة عند ما واجهوا تحديد اللغة بكونها ملكة تكتسب فتبين عندئذ ربط مبدأ الملكة بفكرة الصناعة على اساس المقارنة الفاصلة المبينة لنقط التقاطع ونقط الانفصال

ويحاول ابن خلدون في هذا المجال ان يخلص محور الملكات مما يستوعبها من فكرة الصناعات فيبين كيف تنقسم الصنائع الى بسيط ومركب • فالبسيط يختص بالضروريات والمركب يكون للكماليات ،والمتقدم منها في التعليم ـ وهذا هو بيت القصيد في معضلة الاكتساب ـ

هو البسيط لبساطته اولا ولانه مختص بالضروري « ولا يزال الفكر يخرج اصنافها ومركباتها من القوة الى الفعل بالاستنباط شيئا فشيئا على التدريج حتى تكمل ، ولا يحصل ذلك دفعة وانما يحصل في ازمان واجيال اذ خروج الاشياء من القوة الى الفعل لا يكون دفعة لا سيما في الامور الصناعية فلا بد له اذن من زمان » .

وهكذا يتضح خط الفصل بين الملكة والصناعة كفكرتين اختباريتين في علاقة الانسان بمعضلة الاكتساب في الوجود عامة ، فيتبين — من استقراءات ابن خلدون خاصة — أن الصناعة هي ملكة في امر عملي فكري ، بمعنى أن الصناعة والملكة تلتقيان في ممارسة المحسوس من الاحوال فتكون « الملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد اخرى حتى ترسخ صورته ، وعلى نسبة الاصل تكون الملكة »(٧) .

فان نحن عدنا بالمنظار اللساني الى تعريف الظاهرة اللغوية من زاوية اكتسابها وتحصيل مواضعاتها اهتدينا الى المفتاح الاولي في تحديد الحدث الكلامي ، وهو أن اللغة ملكة صناعية ، وهذا الجمع بين طرفي الاشكال النظري هو الذي يفض به المنظرون في تاريخ الفكر العربي عقبة الاكتساب والتحديد في نفس الوقت . واذا كان ابن سينا قد حد الذهن بقوة النفس المستعدة للاكتساب ، وحد الفهم بجودة تهيئها نحو تصور ما يرد عليها ، وحد الذكاء بجودة حدسها عند تحققه في الزمن القصير ، فانه قد حد الصناعة بأنها « ملكة نفسانية تصدر عنها أفعال ارادية بغير روية تنحو تماما مقصودا »(٨) . وفي هذا التعريف المزدوج يكمن تحديد اللغة كما سنتبين تدريجيا.

وينزل اخوان الصفاء ، بمقتضى ما جلوناه من الوجهة النظرية والاختبارية في شان اكتساب اللغة ، الكلام البشري منزلة الصناعة المؤيدة باتقان الحكمة ، مبرزين أهمية التوازن الداخلي في الحدث اللساني وهو ما تبرز فيه حقيقة المصنوعات . على أنهم يدققون انتساب الكلام الى صنف الصنائع بتقريبه من سلك الافرازات البشرية والروحانية في نفس الوقت ، معللين ذلك بان الصنائع تكون موضوعاتها عادة اجساما طبيعية فأما الكلام « فان الموضوع فيه جواهر النفس الجزئية الحية »(٩) . وهكذا يمثل الحدث اللغوي نقطة تقاطع الكيان المادي مع الكيان الروحاني في الانسان وهو محور تحديد الانسان ذاته بانه موجود بيولوجي روحي وبالتالي فهو موجود عضوي .

ويبلور ابن خلدون مبدا اجتماع عنصري الملكة والصناعة في مفهوم اللغة وذلك بادخال محلهما جميعا وهو اللسان فيتخذ منه محورا مركزيا ينسب اليه الاستعداد بالملكة والرياضة بالصنعة فيصبح الكلام مهارة مكتسبة بالاستعداد والمران في نفس الوقت ، فتتنوع عبارة ابن خلدون في وصف اللغة : فهي « ملكة اللسان » مرة ، وهي « صناعة ذات ملكة » طورا ، وهي « ملكة في اللسان بمنزلة الصناعة » تارة اخرى(١٠) .

ولعل الاحتكام الى جوهر قضية الاكتساب اللغوي بالاهتداء الى حقيقة الحدث اللساني التي ملكة تروض كما تروض اليد على النجارة او الحدادة هو الذي قاد ابن جني — وكل رواد أصول النحو في التراث العربي — الى التأكيد على ان اللغة هي مثالات مجردة تصاغ بالحدود والقوانين ، وعنها يتولد بالقياس الكلام المنطوق والمنجز فعلا ، وفي مفترق القالب والقانون تكمن ركائز الملكة الصناعية في أمر اللغة ، لان رديف المثالات المجردة انما هو الاستعداد الماقبلي لصياغتها وصياغة بدائلها ، ولان رديف القانون اللغوي هو الممارسة الاختبارية كما لو كان الامر صناعة تنجز بالتناول المباشر ، وهكذا يصبح اكتساب اللغة عملية بين التلقي والافراز لانها في نفس الوقت ضرب من الاخذ يتفاعل مع نمط التوليد الموافق لصياغته، فيكون تحصيل الكلام معادلة تصاعدية بين المنصوص والقياس عليه ، ومعلوم ان اللفظ المنصوص هو معطى متسلط على الانسان ، فأما صياغة مثيله طبقا لقوالبه الهيئة فهو توليد ذاتي لانه خلق وابداع .

ويبرهن ابن جني باستطراد يعتمد النماذج المحسوسة على ان اللغة انما تؤخذ قياسا ، وان اشتقاق قوانينها المبدئية هو تكريس لمبدأ الاكتساب بالمحاكاة والتوليد ، ولو لم يكن هذا شأن اللغة لما كان لهذه الحدود والقوانين التي وضعها المتقدمون وتقبلوها وعمل بها المتاخرون معنى يفاد ، ولا غرض ينتحيه الاعتماد ، ولكان القوم قد جاؤوا بجميع المواضي والمضارعات واسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر واسماء الازمنة والامكنة والاحاد والتثاني والجموع والتكابير والتصاغير ، ولما اقنعهم ان يقولوا : اذا كان الماضي كذا وجب ان يكون مضارعه كذا ، واسم فاعله كذا ، واسم مفعوله كذا ، واسم مكانه كذا ، واسم زمانه كذا ، ولا قالوا : اذا كان المكبر كذا فتصغيره كذا ، واذا كان الواحد كذا فتكسيره كذا دون أن يستوفوا كل شيء من ذلك فيوردوه لفظا منصوصا معينا لا مقيسا ولا مستنبطا كغيره من اللغة التي لا تؤخذ قياسا ولا تنبيها نحو دار وباب وبستان »(١١) .

ويعني ابن جني باللغة التي لا تؤخذ قياسا المستوى المعجمي من الكلام ، أي قاموس اللغة لان معرفة ان لفظة (دار) تعني ما تعنيه ، لا يفضي الى قياس به نعلم مثلا ما نطلق عليه لفظة باب أو بستان .

ويلح الجرجاني في معرض استكشافه لحضور العقل في كل افراز لغوي على الحاق الكلام بجملة الصناعات التي يصدر فيها الانسان عن مهارة وحذق يأخذهما بالمران والتناول ، وترتبط القضية لديه بمشكل الاكتساب والتحصيل ارتباطا اختباريا محوره ان الكلام ككل

الصناعات وسائر الاعمال المنسوبة الى الدقة « يستدعي جودة القريحة ، والحذق ، ودقة الفكر ، ولطف النظر ونفاذ الخاطر » .

ولكن الطريف عند الجرجاني هو اهتداؤه الى حقيقة هامة من حقائق اللغة عبر فحص اكتسابها وتحصيلها ، وتتمثل هذه الحقيقة الجوهرية في انبناء جهاز الظاهرة اللغوية على مبدا التباين في الاجزاء مما يجعل الحدث اللساني نظاما من التنافرات والمتباينات والاجنبيات جمعت اعناقها في ربقة ، وعقد بينها معاقد نسب وشبكة ، ثم ينتهي الاستقراء بالجرجاني الى الوقوف على قانون مبدئي مشترك بين الحدث الكلامي وسائر الصناعات اطلاقا وهو « ايجاد الائتلاف في المختلفات » حتى ان الصورة التي تنجز عليها مادة الصناعة « كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك اتم ، والائتلاف ابين، كان شانها اعجب ، والحذق لمصورها أوجب »(١٢) .

اما القاضي عبدالجبار فانه اذ يتطرق الى اشكال التحصيل اللغوي ينطلق مما يقتضيه الكلام اساسا من مبدأي القدرة والارادة ، ثم يحتكم الى هذين الشرطين ليستدل على التحاق الحدث اللغوي بكل ما يستوجب « العلم » من الصناعات ، وهذا ما يبوىء الكلام منزلة الجهاز التوليدي المكتسب لانه ـ بصريح عبارة صاحب المغني ـ « من الافعال المحكمة كالبناء والنساجة والصياغة » . ولعل القاطع المشترك بين الكلام والصناعات ـ على الصعيد النظري ـ هو اقتضاء هذا وتلك مبدا الانتظام الراجع الى ضرب مخصوص من تاليف الاجزاء(١٣) .

غير ان عصارة تحليل عبدالجبار لماهية الكلام انطلاقا من معضلة اكتساب مواضعاته انما تتمثل في ضبطه لقانون الاختبار في هذا التحصيل الفريد ، وهو قانون يجعل اكتساب المواضعة اللغوية رهين الممارسة المباشرة فكأنما الكلام ثمرة لتعاطيه ، ولما كان تعاطي الكلام موقوفا على معرفة نواميسه فان هذه الطريقة في البسط تبدو مضيقا تناقضيا :

فهل الاختبار سابق للمعرفة أم لاحق لها ؟ أم انه هو نفسه معرفة اللغة ؟

يتبين من استقراءات عبدالجبار ان قانون الاختبار هو عينه محط جدلية الاكتساب التي لا تكون الا ممتدة ـ بنسب متفاوتة حسب املاءات الشخص المكتسب واقتضاءات الحوض اللغوي الذي يوجد فيه ـ على محور الزمن ، ويعتبر عبدالجبار ابعاد هذا القانون على كل الاطراف المتواجدة في الجهاز التواصلي من بواث ومتقبلين فيكون الاختبار مفتاحا بيد المتكلم عند تركيب رسالته اللغوية لانه يمكنه من استحضار نمط المواضعات المعبرة عن مراداته ، ويكون في نفس الوقت مفتاحا بيد السامع ليفكك الرسالة المبثوثة طبقا لانماط التراميز في تلك اللغة ، لذلك اعتبر عبدالجبار ان الاختبار هو مفتاح الاكتساب والتحصيل في الظاهرة اللغوية .

وهو ان عمم قانونه على كل الانظمة العلامية الاخرى من اشارة وكتابة وغيرهما ، فانه قد ركز على نوعية التواصل الكلامي مما قاده الى اكتشاف بُعد آخر من أبعاد الظاهرة اللغوية في ارتباطها بمبدأ الاختبار ، وهذا البعد على غاية من الطرافة والعمق ، ذلك ان اهمية الاختبار في اكتساب مواضعات اللغة ينضاف اليها اكتساب القدرة على اكتشاف الطاقة الايحائية في الكلام مما لا تصوغ له اللغة حتما انسجة تركيبية مصرحا بها ، وهذا معناه أن الاختبار اختباران : احدهما اكتساب انماط اللغة في نسيجها المعجمي والتركيبي ، وثانيهما استكناه ما تقوله اللغة دون أن تقوله ، ونعني : ما توحي به الابنية اللغوية بموجب الطاقة التضمينية دون أن تفرز له هياكل تصريحية .

يقول عبدالجبار : « واعلم انه لا يمتنع ان يعلم بالاختبار مقاصد المخاطبين باضطرار ، ولولا الاختبار المتقدم لم يعلم ذلك حتى يختلف الحال في هذه المعرفة بحسب طريقة الاختبار وما يمكن فيه وما لا يمكن ، لأن العربي يعرف مقاصد العربي بالاختبار ، ولهذا نرى العرب تعرف من مقاصد العرب ما لا تعرفه من مقاصد العجم لما لم يكن فيه من الاختبار ما امكنه في العرب ، ولذلك يعرف الاخرس بالاشارة من حال صاحبه ما لا يعرفه غيره لانه قد اختبر من ذلك ما لم يختبره غيره ، والوالدة وبما عرفت من اغراض الصبي الصغير ، عما لا يفهم من القول ، ما لا يعرفه غيرها لفضل اختبارها ، فاذا صح ذلك لم يمتنع أن يعرف الاختبار من حال الواحد والجماعة ما يقع وما لم يقع ، وما يمتنع وما لا يمتنع ، ويكون هذا العلم مما يحصل باضطرار على طريقة العادة لانه مباين للعلوم الحاصلة ببديهة العقل الذي لا يجوز اختلاف احوال العقلاء فيه من حيث كان هذا العلم يفتقر الى الاختبار الذي قد تفترق احوالهم فيه »(١٤) .

هكذا يتوصل الناظر اللساني في ميراث الفكر اللغوي عند العرب الى استكناه الركائز النظرية في معالجة مشكل الاكتساب والتحصيل ، وبديهي ان ما اسلفناه من استقراءات او مؤشرات في هذا الموضوع كفيل بان يمثل نواة خصيبة لنظرية متكاملة او شبه متكاملة في شان اكتساب الانسان لمواضعات الحدث الكلامي ، واذا تركز البحث في ما قدمناه على دعائم التنظير عند محاولة تحديد الظاهرة اللغوية انطلاقا من ملابسات اكتسابها ، فان نصوص التراث العربي في هذا المضمار تحوي مخزونا ثريا يتصل رأسا بالجانب العلمي من معالجة مشكل

الاكتساب ، اي بطرائق التحصيل وكيفياته مع ما يحف به من اقتضاءات فعلية في الممارسة والتناول .

ولقد عالج الفكر العربي قضية الاكتساب اللغوي من حيث هو تحصيل مباشر يتنزل حضوريا في تجربة الانسان مع اللغة ، فيكون الحدث الكلامي مادة للاكتساب وموضوعا له في نفس الوقت ، اي انه مضمون التحصيل في ذاته دون ان يكون مادة للكلام ، وفي هذا المسار اكتشف رواد التفكير اللغوي في الحضارة العربية اسرار تقنيات الاكتساب ، فرسخت على ايديهم متصورات « الارتياض والمعاودة والتمرس والتكرار والدربة والعادات ... » ولمسوا من قرب مشكلة اكتساب الآلانيات عن طريق المنعكسات البسيطة منها والشرطية ونفذوا الى اهمية التلقين في اختزان قوالب المنعكسات ، وتطرقوا الى التناسب الطردي القائم بين كثافة الاختزان والقدرة اللسانية على التصرف والابتكار .

فالفارابي يسطر خط الانطلاق في أمر اكتساب التواطؤ اللغوي ابتداء من ظاهرة الاحتذاء ، وهي تتمثل في ربط السامع بنية التصويت اللفظي بالمدلول المقصود في لحظة التصويت عند المخاطبة « فيستعمل السامع ذلك بعينه عندما يخاطب المنشيء الاول لتلك اللفظة ويكون السامع الاول قد احتذى بذلك » .

ويدقق الفارابي عملية ارتساخ المصطلح اللغوي في ذهن متعلم اللغة ، الساعي الى تحصيل مواضعاتها ، بالارتكاز على المثلث الدلالي بحيث تطلق الملفوظات التي هي علامات فيشار بها الى المحسوسات التي هي في العيان ، فيحصل الاقتران الدلالي ، وهو ما يمكن ان نعبر عنه باطلاق الدال مع حضور المرجع حتى يحصل المدلول وعندئذ يمكن للمرجع أن يغيب فيصبح الدال محيلا راسا على المدلول دون اقتضاء حضور المرجع .

والسر في كل هذا الانتشار اللغوي تلقينا واكتسابا ـ كما يجلوه الفارابي ـ هو مبدأ العادة التي تفضي بالتكرر والسماع الى ارتساخ السنن والمواضعات في النفس بما يحول دون المزاحمة او المناقضة ، وحوض العادة المنشأ ، لذلك « ياخذ الناشيء هذه الاشياء عن السالف على الاحوال التي سمعها من السالف ، وينشا عليها ويتعودها مع من نشأه الى ان تتمكن فيه تمكنا يحفو بـه ان يكون ناطقا لغيرها »(١٥) .

وللسماع في قضية الارتياض اللساني وتركيز ضوابط العادة اللغوية أهمية بالغة لم تغب عن ناظر من تطرقوا لملابسات الاكتساب والتحصيل من الوجهة الاختبارية ، وقد الح عليه ابن قتيبة باعتباره مفتاح تلقي العلوم والمعارف جملة ، ثم وسم الكلام بانه أحوج المحصولات اليه(١٦) . واذا كان ابن سينا قد صنف العلوم من حيث طرائق اكتسابها الى صناعية وتلقينية وتأديبية وتقليدية وتنبيهية فانه قد جعل اللغة تلقينا قائما على المواظبة المفضية الى حصول الملكة بالضرورة(١٧) ، وثمرة المواظبة أن تتحول من الاستعمال بالقصد الى الممارسة العفوية .

على أن القاضي الجرجاني ـ في حديثه عن الموروث الادبي عند العرب ـ قد اعتبر أن حد اللغة سمع ورواية وحفظ ولاسيما من حيث هي ثبت معجمي منقول يكتسب بلا تصرف ، وهو ما قد نستنبط منه حصر الطاقة التوليدية التي يحملها الفرد الآدمي لغويا في بناء الجدول الركني ـ اي جدول توزيع الالفاظ على محور التركيب من اللغة ـ لا غير ، لذلك نراه يقرر « ان المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب الا رواية ، ولا طريق للرواية الا السمع ، وملاك الرواية الحفظ ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ »(١٨) . ولاشك ان هذا هو الذي يشير اليه ابن جني عندما ألح على مقومات الاكتساب اللغوي بالمنشأ والعادة مميزا اياه عن التحصيل بواسطة القوانين المشتقة مميزا اياه عن التحصيل بواسطة القوانين المشتقة من صلب الكلام فأسماه الملاحظة بالمنة والطباع ، واعتبره من القوة بحيث تختصر به مسافات الزمن في حصول ملكة اللسان(١٩) .

والى مثل هذا أشار ابن وهب عندما حد الكلام بأنه ملكة تمارس بالفطرة والسجية فيكون اكتسابه مستندا الى تحصيل جملة من العادات تغدو منعكسات وآلانيات وعندئذ « يرى أكثره على غير روية ولافكرة »(٢٠) شأن كل العادات المكتسبة طبقا لحقائق علم النفس .

اما عند ابن خلدون فان قضية طرائق الاكتساب وجهة تعليمية أولية ، مستنبطا من ملابسات الاكتساب اللغوي حقيقة اللغة ذاتها ، ولما كانت دلالة الكلام تجربد المعقولات من محسوسات فان المواضعة مبتدؤها المشاهدة ، وتكون اللغة عندئذ استدلالا بالشاهد على الغائب ، لان أصل اكتساب الحدث الكلامي هو صياغة « للدوال بحضرة المراجع لحصول المدلولات التي ما أن تستقيم في خاطر المتعلم للغة حتى تصبح قائمة مقام مراجعها .

يقول صاحب المغني : « في أن من حق الاسماء أن يعلم معناها في الشاهد ثم يبني عليها الغائب : اعلم أن المواضعة انما تقع على المشاهدات وما جرى مجراها لان الاصل فيها الاشارة على ما بيناه ، فاذا ثبت ذلك فيجب متى أردنا التكلم بلغة مخصوصة أن نعقل معاني الاوصاف والاسماء فيها في الشاهد ، ثم ننظر ، فما حصلت فيه تلك الفائدة نجري عليه الاسم في الغائب ، وهذا في بابه بمنزلة معرفة ما له أصل في المشاهد في أنه يجب أن يعلم أولا ثم يبنى عليه الغائب نحو ما بيناه في الاستدلال بالشاهد على الغائب »(٢١) .

وعلى هذا الاساس يقرر عبدالجبار ان عقد الاكتساب اللغوي لا يتم الا ساعة يتسنى للمتلقن

التصرف في جهاز اللغة والابتداء تلقائيا بتركيب صياغاتها حسب المواضعات الحاصلة منها ، وهو ما يؤكد ان طاقة التوليد اللساني لدى الانسان انما تتجسم بالانشاء بعد السماع ، وجماع ما يربط التلقي بالابتكار انما هو المحاكاة التدريجية التي تبتديء بمحور الالفاظ حتى تأتي على محور التركيب(٢٢) ».

وثمرة كل هذه العوامل والمقومات من سماع ومحاكاة ووضع مبتكر انما هي حصول العادة الراسخة في النفس الى الحد الذي تخالط فيه الطبع ، وقد ركز صاحب المغني ببصيرة اللساني المتخطي لظواهر الامور الى مخزون حقائقها ودفين نواميسها ، نظرة في هذا الاشكال على سر التحام الانسان بالعادة المكتسبة في الكلام مما قاده الى كشف قرار البعد اللغوي فيه ولاسيما عند ازدواج الطاقة التعبيرية التلقائية بطاقة الخلق والابتكار مما يخرج باللغة من وظيفتها المرجعية الى الوظيفة الانشائية .

وقد اقام عبدالجبار تحليله الثنائي على مفهومي « الارتجال » و « التعمل » ، وانتهى الى ان رسوخ الآلانيات اللغوية يكرس مستوى التعمل حتى ان المتقدم في الفصاحة يقارب المرتجل من كلامه المسموع عنه ، بل ربما فاقه البعض منه على ما جرت به العادة اذا كان مما يمكنه الارتجال كما يمكنه التعمل ، وهكذا يتوطد المكتسب من مواضعات اللغة فيأتي على سلم القيم فيعكسه « حتى ان بعضهم اذا اعتاد طريقة في الفصاحة المتقدمة لا يواتيه الكلام المتوسط والركيك الا بعد جهد وتكلف »(٢٣) . وذلك عين فقدان « البراءة » في اللغة . وعلى قدر الارتياض والمعاودة ترسخ العادة حتى يصبح الاصل بموجبها فرعا والفرع اصلا .

اما ابن خلدون فان قضية طرائق الاكتساب اللغوي تكتسي بُعدا مزدوجا من التنظير والاختبار لان صاحب المقدمة يزاوج بين تفحص ملابسات التحصيل واستكشاف نواميس الكلام من خلال تلك الملابسات في نفس الوقت ، ولكن أول مبدأ ينطلق منه اختباريا هو تقرير أن « السمع أبو الملكات اللسانية » . والسر في ذلك ـ حسبه ـ أن النفس تجنح لما يلقى اليها ، لذلك كان لسان الانسان صورة للسان من ينشأ بينهم لانه يسمع كلامهم وأساليب مخاطبتهم وكيفيات تعبيرهم عن مقاصدهم ابتداء بالمفردات في معانيها وانتهاء بالتراكيب في انتظام بعضها ببعض ، ولا يزال سماعه يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم ، واستعماله يتكرر الى ان يصير ذلك ملكة وصفة راسخة(٢٤) .

وهكذا يتركز على يد ابن خلدون مبدأ الارتياض بالمعاودة فيكون اكتساب الحدث اللساني محصول معادلة الممارسة والتكرار ، اي هو منتوج الفعل مضروبا في الزمن ، وهذا هو حد الملكة كما أسلفنا « والملكات ـ كما يقول ابن خلدون في هذا السياق بالذات ـ لاتحصل الا بتكرار الافعال ، لان الفعل يقع اولا وتعود منه للذات صفة تتكرر فتكون حالا ، ومعنى الحال انها صفة غير راسخة . ثم يزيد التكرار ، فتكون ملكة ، اي صفة راسخة » . وبديهي أن يلح ابن خلدون ـ ومنطلقاته على ما تبين من الصرامة الاختبارية ـ على تميز ملكة الحدث الكلامي عن مجرد الفهم أو الادراك ، لان القدرة على فهم قوالب المواضعة اللغوية لا تتضمن وجوبا القدرة على صياغة تلك القوالب أو مثيلاتها ، فلحظة عقد الاكتساب تتحدد اذن بحصول القدرة على التصرف في التعبير بحسب ما وعاه الانسان من تراتيب الالفاظ وأساليب النظم .

ذلك اذن ما يمكن أن نطلق عليه لحظة التحول من الاختزان الى الانجاز بالتصرف العفوي والابتداء التلقائي وهو ما يسميه ابن خلدون « فتق اللسان بالمحاورة والمناظرة » . اما الطريف على الصعيد النظري بعد محاصرة قضايا الاكتساب عمليا فهو اهتداء صاحب المقدمة الى تحديد اللغة بأنها مثالات مجردة تقوم مقام المنوال أو القالب أو الاسلوب ـ على حد تعبيره . وما اكتساب الكلام الا استرساخ لجملة منوالاته المولدة له ، لان « مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبني فيه أو المنوال الذي ينسج عليه »(٢٥) .

فحصول ملكة اللسان رهينة المعاودة المفضية الى ارتسام المنوال الذي نسجت عليه مواضعات اللغة في مخيلة المتعلم بحيث اذا هم بالخطاب نسج ، من حيث يشعر أو لا يشعر ، على منوال سننها ، والسر في ذلك أن ما تلقاه وحفظه عند الاستعمال والاختبار ـ وان ذهب رسمه الحرفي الظاهر من الذاكرة ـ فقد تكيفت النفس به حتى انتقش الاسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه(٢٦) .

ويدقق ابن خلدون قضية المنوال التوليدي ـ وبه تتحدد اللغة ـ عندما يقرنه بفكرة الاسلوب في الصياغة الفنية التي هي أيضا تركيب لنفس الادوات الكلامية الاولى ، وبهذا المزج ينتهي الى تعميق فكرة الطاقة المولدة لمواضعات اللغة اذ يقرر أن الاسلوب « عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه » وترتبط هوية هذه القوالب « بصورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب واشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال » بحيث اذا هم الانسان بالمخاطبة والمحاورة انتقى التراكيب الموالية فيرصها في ذلك المنوال رصا كما يفعله البناء في القالب ، أو النساج في المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام »(٢٧) .

هكذا اذن تفتح لنا مقولة القراءة عندما تتسلط على التراث نافذة عريضة على مشارف الاكتساب اللغوي كما تناوله رواد الفكر العربي ، وقد تبينا في ما أسلفناه الوجه المحوري من قضية التحصيل ، ونعني به عملية الاكتساب المباشر بموجب المنشأ والمعاودة دونما تقنين أو تعليم مقصود بوعي واحساس ، فالاكتساب المباشر ــ كما خصصناه بالبحث في ما سلف ــ هو الذي لا يستوجب خروج اللغة من وظيفتها المرجعية ــ اي التعبيرية الاولى ــ الى وظيفة ما وراء اللغة ــ اي وظيفة استعمال اللغة في الحديث عن اللغة ــ وهذا شأن الانسان مع لغة الاومة ، وشأنه أيضا مع لغة قوم يقع بينهم فيتعلم لغتهم دون جلوس الى معلم يعلمه تلك اللغة .

ولكن نظر رواد التفكير اللغوي في الميراث العربي قد نفذ الى الوجه الآخر من القضية وهو الذي يخص الاكتساب الطارىء على الانسان وعلى لغته الاولى ، ويكون قائما على تعليم اللغة بكشف قوانينها المنظمة امام ناظر الملتقى ، وهذا الجانب من قضية الاكتساب اللغوي يعتمد أساسا على ازدواج وظيفتي اللغة : الوظيفة المرجعية ووظيفة ما وراء اللغة بحيث ان المعلم والمتعلم واعيان عند تواجدهما بأنهما يعملان على تحصيل ملكة اللغة عند فاقدها ، فهما في حوارهما يتكلمان اللغة ، ويتكلمان باللغة عن اللغة بكيفية متداخلة تمام التداخل .

على أن نفس القضية تطرح دون ان يكون محورها لغة ثانية مغايرة للغة الاومة عند المتلقي ، وانما يكون الامر متصلا بنفس اللغة الاولى ، ولكن بتعليم قوانينها ووصف هياكلها بحيث تخرج من لغة الاومة الى اللغة الواعية ، فتكون العملية في كلتا الحالين ضربا من عقلنة الملكة اللسانية وذلك بعلمنة ابنيتها ونواميسها ، وهو ما يمثل الخروج باللغة من الفطرة الى الفطنة على حد عبارة التوحيدي(٢٨) .

فهذا الوجه من معضلة التحصيل هو الذي يمكن ان نطلق عليه عبارة الاكتساب العقلاني .

والذي يهمنا في مسار بحثنا عن نظرية العرب في اكتساب اللغة هو ما كشفته هذه الاشكالية من اسرار الواق عاللساني لدى الانسان عندما نعمد الى مقارنة التحصيل الاومي أو الفطري بالاكتساب المعقلن او المعلمن ، ونجد في مخزون التراث العربي استطرادات ثرية تنم عما حملة الفكر اللغوي عند العرب من حيرة البحث عن موقع الانسان من اللغة تبعا لعلمه بنواميسها او جملة بها .

فابن جني ينطلق من تقرير انتفاء الوعي بنواميس اللغة عند المتكلم بها ابتداء لانه ، وهو يتكلم ، غير بصير « بعلة اهمال ما أهمل واستعمال ما استعمل » وانما الذي يهديه في مسالك اللغة ومواضعاتها « حسن الطبع وقوة النفس ولطف الحس » . فهو يجد بالقوة ما لا يعرفه بالصنعة ، ويجد بالطبع والوهم ما لا يصفه بالصيغة والعلم . ثم يتطرق ابن جني الى ازدواج علاقة الانسان باللغة عندما يعرف بالعقل نظامها ، فتصبح لديه اصول يراجعها ، وقوانين يعتصم بها ، وهذا ما يعلل ذهابه الى ان اكتساب اللغة بالمران والعلم ملحق لصاحبه بأبنائها(٢٩) ، فالاكتساب بالفطنة غير عائق دون حصول الملكة كما لو حصلت بالفطرة ، وهو نفس ما يؤكده ابن وهب الكاتب حينما يقرر أن الدخيل على اللغة اذا « تأدب ونظر في النحو واللغة ، واخذ بهما نفسه ، ومرن عليهما لسانه (...) صار ذلك عادة له »(٣٠) .

وهكذا يتحدد تحت مجهر الفحص اللساني وعي التنظير العربي بازدواج طرائق الاكتساب اللغوي ، واذا كان التوحيدي قد عبر عن هذه الثنائية بمفهومي الفطرة والفطنة فان ابن فارس قد حللها بمصطلحي الاعتياد والتلقن(٣١) .

اما ابن خلدون فانه يبسط قضية الحال من وجهة التطور الحاصل في اللغة عندما تخرج من مراتب الملكة الى منزلة المعرفة ، فيتفجر في صلبها علوم فرعية لها ، « يقيدها الجهابذة المتجردون لذلك بنقل صحيح ومقاييس مستنبطة صحيحة »(٣٢) . ولكن الطرافة في استقراءات ابن خلدون تكمن في بحثه عن العلاقة الجدلية بين ملكة اللسان وصناعته ، فهو يميز بادىء ذي بدء كلا منهما عن الاخرى ، استنادا الى تميز علم الشيء عن موضوع العلم فيه ، وبموجب تباين معرفة الشيء عن معرفة العلوم المتصلة به ، ويؤول هذا الفصل المنهجي الى ابراز البعد المرجعي في اللغة وهو بُعد الوظيفة التعبيرية متميزا عن البعد العلماني لها ، وهو بُعد وظيفة ما وراء اللغة حيث نتحدث باللغة عن اللغة عند وصفها كما أسلفنا .

ولئن بدا من البداهة أن الانسان قد يتكلم باللغة وهو عاجز عن الحديث عنها اذا كانت له الملكة اللسانية ولم يكن له العلم بأنظمتها ، فانه من الطريف أن يلح ابن خلدون على احتمال حصول الحال المعاكسة بأن يحذق الانسان علم اللغة وصناعتها دون أن تكون له ملكة المحاورة فيها ، فيكون البعد اللغوي لديه طريفا بقدر ما هو معكوس لانه بعد قائم على وظيفة ما وراء اللغة مع انقطاع الوظيفة المركزية ، وهي المرجعية فضلا عن سائر الوظائف الباقية وهي الانفعالية والافهامية والانتباهية والانشائية حسب ما تحدده اللسانيات المعاصرة ولاسيما انطلاقا من نموذج جاكبسون .

يقول ابن خلدون : « في أن ملكة هذا اللسان غير صناعة العربية ومستغنية عنها في التعليم ، والسبب في ذلك أن صناعة العربية انما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها خاصة ، فهو علم بكيفية ، لا نفس كيفية ، فليست نفس الملكة ، وانما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علما ، ولا يحكمها عملا (...)

وهكذا العلم بقوانين الاعراب مع هذه الملكة في نفسها ، فان العلم بقوانين الاعراب انما هو علم بكيفية العمل ، ولذلك نجد كثيرا من جهابذة النحاة ، والمهرة في صناعة العربية ، المحيطين علما بتلك القوانين اذا سئل في كتابة سطرين الى اخيه او ذي مودته ، أو شكوى ظلامة ، او قصد من قصوده ، اخطأ فيها عن الصواب ، واكثر من اللحن ، ولم يجد تأليف الكلام لذلك ، والعبارة عن المقصود على أساليب اللسان العربي »(٣٣) .

ولكن لهذا التفاعل بين الفطرة والفطنة في الحدث اللساني وجها آخر هو وجه الاخصاب والغزارة اذ تتعاضد ملكة الطبع وروية العقل فيتعلمن ما كان بالسجية ليفرز صناعة هي من الحكمة والاتقان حتى لكأنها جبلة ، ويتعمق ابو حيان التوحيدي(٣٤) هذا الاشكال الثنائي بنظر فاحص فيخلص باديء ذي بدء بتقرير عجيب مفاده ان علم الانسان بقوانين لغته الاولى – اي ازدواج لغة الامومة باللغة المكتسبة في نفس التجربة اللغوية لاجتماع الفطرة والفطنة عليها – انما يفضي الى وضعين للانسان مع اللغة هما من التباين بحيث يستحيل تركبهما بالامتزاج ، وذلك لان الانسان ما ان يعلمن لغته حتى يفتقد الى الابد وضعه الاول معها ، اي وضع التعامل التلقائي الفطري ، فمعرفة اسرار اللغة ونواميس مواضعاتها يفقد الانسان القدرة على ان يتواجه مع اللغة كما لو كان من جديد جاهلا بقوانينها ، وهو عين افتقاد « البراءة » مع الظاهرة الكلامية جذريا .

أما الوجه الخصيب من اجتماع الفطنة الى الفطرة في الحدث اللساني عند الانسان فيتمثل حسب تحليلات أبي حيان(٣٥) في اجتماع عفو البديهة الى كد الروية وتفاعل الملكة مع المعرفة من شأنه ان يخلق تعاضدا جدليا يجعل العقل والطبع منصهرين في بوتقة الحدث الكلامي ، وهذا التلاحم العضوي من شانه أن يكسر حدود الوظيفة اللغوية الاولى ليترقى بها الى مختلف الوظائف المتعاقبة ولاسيما الانشائية منها . وعلى هذا المستند تتوضح طواعية اللغة لتقبل مرونة الدفع التلقائي ، وصرامة الرقابة العقلانية بحيث ان الافراز الكلامي يغدو مزيجا من حياكة النظر وحرارة التجربة المباشرة .

وفي هذا المقام يتنزل البعد الخصيب لمعضلة الاكتساب في واقع الانسان مع اللغة ، فعقلنة الحدث الكلامي وان بدت فطاما للانسان عن تلقائية الكلمة فانها، من الوجه الخلفي لعدسة الفحص اثراء وتزكية لمقبض الانسان على مواضعات اللغة بالتصرف والبناء .

أما تفسير هذا التفاعل في مكوناته وعلل وجوده من الوجهة المبدئية فنجده عند ابن سينا انطلاقا من تحديد الظاهرة اللغوية بعنصري الملكة والصناعة ، فبعد أن يذكر الشيخ الرئيس بأن الصناعة هي « ملكة نفسانية يقتدر بها على استعمال موضوعات ما ، نحو غرض من الاغراض على سبيل الارادة ، صادرة عن بصيرة بحسب الممكن فيها » . يشير الى أن ما يرسخ ملكة الصناعة في نفس الانسان هو « الاستعداد الجبلي والممارسة ، والاستعمال للجزئيات » .

ثم يستطرد في بيان تكامل الفطرة والصناعة مما ينسحب على تكامل المعطي الامومي والحذق الصناعي في التجربة اللغوية استنادا الى أن حد الكلام انه موجود تلقائي ، وحد النحو انه موجود صناعي فيقول : « لكن كل صناعة بنيت على فطرة أو تجربة من غير أن يكون عند الصانع قوانين كلية ، هي معايير ، له ، كانت ناقصة، بل ليس كل صناعة أيضا يحصل لها ان تردف بالقوانين والتجربة ، وبمساعدة الفطرة تحصل على كمالها الاقصى وان توفر عليها جميع ذلك ، فان من الصنائع ما المواد المستعملة فيها شديدة الطاعة للقوة الفاعلة ليس فيها عائق ، فاذا لم يبلغ بها كمالها الاقصى في الاستعمال كان السبب للنقص في الصناعة ، كمن لا يتهيأ له أن يتخذ من الخشب كرسيا ، فان ذلك ليس لامر في نفس الخشب بل لامر في نفس الصانع »(٣٦) .

ولم يغفل رواد التفكير اللغوي في تاريخ الموروث العربي عن تجاوز مطارحة الاكتساب اللغوي من حيث هو تجربة ذات بعد واحد لبسطها على منظار الازدواج او التعدد ، وليس من شك أن في هذا البسط نفاذ او بصيرة لا يكشف عنهما الا الفحص اللساني التاريخي ، ذلك ان التجربة اللغوية في تاريخ الحضارة العربية قد اتسمت بوحدانية البعد لان امتزاج الثقل الحضاري بالميزان الديني وانصهار المضمون العقائدي في ذات اللغة نصا وتشريعا وتعبدا ، كل ذلك قد جعل البناء اللغوي في الحضارة العربية نازعا نحو التوحيد حتى لكأن الازدواج اللساني أو التعدد اللغوي قضية معزولة سلفا عن ساحة البسط والمطارحة .

ورغم طابع الوحدانية في تجربة الحدث الكلامي فقد حوى المخزون العربي نفثات استقرائية دلت على نظر عميق في معطيات الازدواج اللغوي ، وفي بؤرة ذلك كمنت طرافة الحس العلماني مما نتفحصه اليوم بعدسة المجهر اللساني الكشاف بواسطة ضرب من التضخيم

واول ما يعترضنا في هذا المقام استقراء الجاحظ لواقع المزدوج لغويا ، وتأتي آراؤه متعددة الاستلهام مما يثري منطلقاتها واستنتاجاتها ، فعلى الصعيد اللغوي الصرف يبين الجاحظ أن من ازدوجت تجربته اللسانية فانه يواجه نمطين مختلفين من المواضعة ، سواء في الابنية الصوتية أو المعجمية أو التركيبية وهو ما يؤول الى القول بتباين نمطين من الاختيار والتوزيع في صياغة الحدث الكلامي على لغتين مختلفتين ، لان مبدأ الاستبدال ومبدأ التراكن ، اي جدول اختيار الالفاظ وجدول توزيعها على نماذج التركيب ، يختلفان كلاهما من لغة لاخرى ، لذلك تسنى البت في أن اللغتين المتواجدتين على لسان واحد كلما تقاربت أنماطهما في الاستبدال وفي

التوزيع ـ اي كلما تجانست اضرب المواضعة فيهما ـ قلت الكلفة على المزدوج في التحول من سنن تعبيرية الى أخرى ، وهذا ما أفضى بالجاحظ الى استنباط ان « اللغات انما تشتد وتعسر على المتكلم بها على قدر جهله بأماكنها التي وضعت فيها ، وعلى قدر كثرة العدد وقلته ، وعلو قدر مخارجها وخفتها وملسها وثقلها وتعقدها في أنفسها »(٣٧) .

فهذا الاستقراء اللغوي الصرف هو الذي قاد الجاحظ في موطن آخر من مدونة الحيوان الى تحليل عملية الترجمة تحليلا لسانيا دقيقا انكشف فيه ان المترجم الذي هو مزدوج اللسان بالضرورة ـ لا يتسنى له أن ينقل مادة ابلاغة من لغة الى اخرى الا اذا أحكم مواضعات اللغتين غاية الاحكام ، فضلا عن ضرورة احكام المحتوى الدلالي المنقول من حيث هو علم أو خبر أو استدلال ، فهذا الاستكشاف الجاحظي يقود رأسا الى تأكيد ان المواضعة اللغوية كل لا يتجزأ في الحدث الكلامي ، وليس للغة من تميز نوعي الا لكونها مواضعة ما ، فتكون عملية الترجمة تحولا كليا من نمط جدولي وتركيبي الى نمط آخر مغاير تماما : « ولابد للترجمان من ان يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة ، وينبغي أن يكون اعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول اليها حتى يكون فيهما سواء وغاية (...) وكلما كان الباب من العلم اعسر وأضيق والعلماء به اقل كان اشد على المترجم وأجدر ان يخطيء فيه . ولن تجد البتة مترجما يفي بواحد من هؤلاء من العلماء »(٣٨) .

ومن الاستقراءات الواردة عند الجاحظ ما يمكن تنزيله على ركح لساني نفساني لانه يمس تعامل الانسان المزدوج مع اللسانين في لحظة البث ، مما يجعل تجربته مع اللغة تجربة متميزة ، ان لم نقل شاذة بعض الشذوذ، وحظ الانطلاق في تصوير الحال النفسية عند المزدوج ، كما يقرره الجاحظ ، التواجد الصراعي الذي تعيشه في صلبه اللغتان المكتسبتان ، ذلك ان التجربة اللغوية عندئذ تصبح واضحة لمنطق فريد لان الحدث الكلامي واحد ومعين استلهام مواضعاته متعدد ، وبين التعدد والتفرد ينبت الازدواج الذي هو تمزق بالضرورة : « فاللغتان اذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة منهما الضيم على صاحبتها(٣٩) .

ويزيد الجاحظ هذه الكشوف تعليلا عندما يواجه طرحها على صعيد النقد والترجمة فيحتكم عندئذ الى مبدأ الطاقة التوليدية لدى الانسان ليقرر انها واحدة كلية وأن تعدد اللسان يفضي الى اقتسامها بقدر ما تعددت الالسنة ، فهو اذ يتحدث عن الترجمان يؤكد : « متى وجدناه أيضا قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما لان كل واحدة من اللغتين تجذب الاخرى، وتأخذ منها ، وتعترض عليها ، وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكنه اذا انفرد بالواحدة ، وانما له قوة واحدة ، فان تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليهما ، وكذلك ان تكلم بأكثر من لغتين على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات »(٤٠) .

وقد يجدر أن نردف الى ما أسلفنا من استقراءات الجاحظ في هذا المقام استطرادا له ذا بُعد لساني اجتماعي ، ومداره رسم قانون التناسب الطردي بين الحاجة الى اللغة الطارئة وسرعة تحصيل مواضعاتها بحيث كلما اشتدت الضرورة الى اللسان اختصرت النفس مسافات الزمن في التهيوء لقبوله ، « لان من أعون الاسباب على تعلم اللغة فرط الحاجة الى ذلك ، وعلى قدر الضرورة اليها في المعاملة يكون البلوغ فيها والتقصير عنها »(٤١) . وهذا مؤداه ان الحدث الكلامي متراهن في منشئه وممارسته مع اقتضاء الواقع واستملاءات الضرورة . على أن معادلة التناسب الطردي التي استنطقنا من نص الجاحظ لا تنفك تنسحب على مبدأ الاكتساب جذريا بحيث يقوم الاطراد بين التحصيل وسرعة الزمن في امضاء عقد الاكتساب تبعا لضغوط الحاجة .

ويتطرق الفارابي الى قضية الازدواج اللغوي من زاوية أخرى ، فيها بعض ما عند الجاحظ مع كثافة داخلية في التحليل ، والذي يبرز من مطارحة هذا الاشكال الاختباري هو الالحاح على ظاهرة التداخل في تجربة الازدواج اللغوي ، ومعنى التداخل ان تتوارد بعض خصائص المواضعة الاولى على انماط المواضعة الاخرى فلا يبقى « تشكيل الالفاظ وترتيب الاقاويل » مستقلا بسننه المرسومة عند التعامل مع احدى اللغتين المتواجدتين على اللسان الواحد ، ولعل أبين ما تكون عليه هذه الظاهرة عند المزدوج الاكمل ، وهو الذي يكون لسانه ـ حسب تحليل الفارابي(٤٢) ـ مطاوعا على النطق بأي لغة شاء وهو ما يمكن أن نحدده بانطباق الكثافة التوليدية لدى الانسان عندما تنصهر لديه التجربتان انصهارا متوازنا متضابطا .

وفي معرض الحديث عن علاقة اللغة بالتفكير وتحديد ماهية الكلم باعتباره فعلا لسانيا يصدر عن مادة قائمة في النفس ، سواء تشكلت عبارة أو لم تتشكل ، يتعرض الشهرستاني(٤٣) الى حالة الانسان الذي ازدوجت تجربته اللغوية فيبين كيف ان المتصورات الذهنية وتركيبها في الاقاويل ما أن يهم المزدوج بالتعبير عنها حتى تتوارد عليه تشكيلات الدوال الرامزة للمتصورات باللغتين سواء بالتواقت أو بالتعاقب ، فيكون خروج الحدث الكلامي من القوة الى الفعل سالكا لقناتين متوازيتين بحيث تحصل قابلية الانجاز على نمط المواضعة الاولى أو الثانية على حد سواء ، وهذا ما ألمح اليه ابن منظور حينما صور ما يميز فريد اللسان عن المزدوج فحصر الاشكال في ما اسماه بتوافق النية واللسان عند أحدهما وتخالفهما عند الآخر(٤٤) .

ويلح ابن خلدون من جهته(٤٥) على قصور ملكة الانسان المزدوج لسانيا لا في كلتا اللغتين ، وانما في اللغة الطارئة معللا ذلك بعاملين اثنين : أولهما فارق السن في الاكتساب والتحصيل ، لان اللغة الطارئة لاحقة للغة الامومة التي هي الاصل بالوضع والزمن ، وثانيهما سبق الملكة الاولى ورسوخها في النفس الى حد تتملك فيه جوامع الاستعداد ومؤهلات القبول .

اما ابن جني فانه يركز على اختلاف أحوال الناس في قبول لغة الغير او الامساك عنها فيطرق قضية ازدواج التحصيل من وجهة نظر الاستعداد الماقبلي لثنائية الاكتساب اللغوي ، وقد صنف موقع المكتسب من اللغة الطارئة أصنافا ثلاثة : فمن الناس « من يخف ويسرع قبول ما يسمعه ، ومنهم من يستعصم فيقيم على لغته البتة ، ومنهم من اذا طال تكرر لغة غيره عليه لصقت به ووجدت في كلامه »(٤٦) .

غير أن موضوع ازدواج التحصيل قد قاد ابن جني في سياق آخر من خصائصه الى تقرير طريف هو على غاية من بُعد النظر ودقة الفحص . فقد صاغ قانونا نظريا يتصل بما نسميه اليوم مضمون اللسانيات العامة ويتمثل في القول بان اللغات تتداخل في قسط من النواميس المشتركة ، حتى ان العالم بمواضعات لغة ما ، اذاسعى الى تحصيل مواضعات لغة اخرى ، استقام له من معرفته الاولى ما به يفك اسرار المواضعة الطارئة، فتعدد اكتساب السنن اللغوية من شانه ـ اذا رافقه الوعي بهياكل اللغات ونواميسها عن طريق المواضعة المعقلنة . والمكاشفة المعلمنة ـ ان يربط الخصائص المتجانسة بين المواضعة والاخرى حتى يترقى الفحص الى الناموس الاوحد في امر الحدث الكلامي من حيث هو ظاهرة بشرية مستقطبة .

يقول ابن جني : « ... وأيضا فان العجم العلماء بلغة العرب وان لم يكونوا علماء بلغة العجم فان قواهم في العربية تؤيد معرفتهم بالعجمية وتؤنسهم بها وتزيد في تنبيههم على أحوالها لاشتراك العلوم اللغوية واشتباكها وتراميها الى الغاية الجامعة لمعانيها »(٤٧) .

لقد ذهب بنا البحث طيلة هذا البحث مذهبا جدليا ارتسمنا قواعده منذ بسطنا مشكل اللغة على صعيد التنظير في مخزون التراث العربي ، ولقد تحرك بنا مدار الكشف على محور نظرية الاكتساب ، فسعينا الى استنطاق نصوص الفكر العربي في ضوئه ، ولا منازعة بعد هذا الاستقراء في ان نظرية الاكتساب مثلت خلاصة الفكر التجريدي في شان الحدث اللغوي ، وفي مظانها رسبت لمع التفكير اللساني في الحضارة العربية مما يشارف حينا منظور الحداثة والمعاصرة ، ويطابق حينا آخر مستكشفات الفكر الانساني على درب القرون اللاحقة لاوج الحضارة العربية ، ولكن الاطرف ان من هذه اللمع ما تظل مقولاتنا اللسانية المعاصرة ـ الى حد ما هي عليه الان ـ عاجزة عن استيعابه ، وذلك ما تبيناه بالمكاشفة المباشرة لمنطوق النص ، راغبين في كل ما فعلناه عن اغتصاب مضمون التراث او التعسف في استنطاقه ، فتركنا النص ينطق دونما تحكم ولا مغالبة .

ولئن انصبت اشكالية المواضعة اللغوية في معضلة الاكتساب والتحصيل فما ذلك الا لضرورة بيان النسب المعقودة بين الانسان وبُعده اللغوي حتى يتسنى تحديد الظاهرة الكلامية في ضوء هذا الانعقاد .

ومعلوم لدينا اليوم أن ريادة الفكر اللساني قد استقطبتها النظرية التي رفض أصحابها اعتبار اللغة عادة تكتسب بالتقليد والمحاكاة ، فأكدوا انها معطى ماهي يتواجد مع الانسان منذ لحظته الاولى باعتبار انها نمط غريزي فطري .

واذا عدنا الى ما كان يتخلل استطرادات التنظير اللغوي عند العرب وقفنا على حركة من المد والجزر كثيرا ما يطفح مدها فيطل على جوهر هذا التفتق الاصولي (الابيستيمولوجي) لتنكسر على مشارفه اختمارات مبدئية لها أعظم الخطر في جلاء مكنون النظرية اللغوية في التراث العربي .

فهذا الجاحظ(٤٨) يقذف بومضة خاطفة تجعل الرصيد اللغوي الفعلي لكل فرد من افراد المجموعة اللسانية الواحدة متميزا عن رصيد بقية الافراد ، فتتواتر عينات الاختيار لدى الفرد بصفة نوعية مما يدعم ان طاقة الانجاز هي حدث فردي لا جماعي ، وهذا الفارابي يؤكد ان الانسان اذا خلا من اول ما يفطر ينهض ويتحرك نحو الشيء الذي تكون حركته اليه أسهل عليه بالفطرة ، فتنهض نفسه تلقائيا الى أن يعلم ويفكر ويتصور ويتخيل ويعقل ـ ومدار كل ذلك الكلام ـ « واول ما يفعل شيئا من ذلك يفعل بقوة فيه بالفطرة وبملكة طبيعية لا باعتياد له سابق قبل ذلك ولا بصناعة ، واذا كرر فعل شيء من نوع واحد مرارا كثيرة حدثت له ملكة اعتيادية اما خلقية أو صناعية(٤٩) . وهذا التوحيدي(٥٠) ـ على نهجه في ممازجة الخاطر الفكري بالتلوين الادبي ـ يصور الانسان وهو ينطق « في أول حاله من لدن طفوليته » بالهام يقذف به فيفاغى عليه .

غير أن ابن جني يجاوز حد الومضة الى الوعي الصريح بخصوصية اللغة لدى الانسان ، وهذه الخصوصية تتمثل أساسا في القول بان في الانسان استعدادا ما قبليا نحو انجاز الحدث اللساني ، معنى ذلك ان نمطا توليديا يقوم بالطبع والفطرة في كيان الانسان منذ ولادته ، وعلى هذا الاساس كانت اللغة عند ذويها امرا يطبعون عليه « من غير اعتقاد منهم لعلله ولا لقصد من القصود التي تنسبها اليهم في قوانينه وأغراضه » . وتفسير ذلك « ان في طباعهم قبولا له ، وانطواء على صحة الوضع فيه » ، ومرد الامر في جميع ما سلف

« لطف الحس وصفاؤه ، ونصاعة جوهر الفكر ونقاؤه »(٥١) .

ولعل هذا النمط التوليدي القابع في فطرة الانسان هو الذي يسمح للانسان بأن يصوغ جملا في لغته لم يسبق له أن سمعها البتة ، بل قد يصوغ جملا لم يسبق لاحد أن نسج على منوالها ، وهو ما يثبت انبناء اللغة على القياس ، كما يثبت ارتكاز الاكتساب اللغوي على ضرب من القياسات التوليدية . وفي منعطف هذا الاشكال يقرر ابن جني بجزم جملة من المصادرات ابرزهـا ان اللغة انما تؤخذ قياسا وان ما قيس على اللغة فهو منها(٥٢) .

ولكن هذه النظرية ذات الطابع التوليدي ، الضاربة في مجمع رؤى الحداثة نراها تقطع اشواطا من التبلور والتماسك على يد شيخ المنظرين العقلانيين في تاريخ الفكر اللغوي وهو القاضي عبدالجبار . وقد تركزت استقراءاته في هذا المجال على ما يمكن ان نسميه ، انطلاقا من منطوق نصوصه ، بنظرية العلم الضروري في الكلام ، واول ما يرسو من ركائز هذه المطارحة اعتبار الحدث اللساني صناعة قوامها العلم والارادة وتوفر الآلة واستقامة الترتيب(٥٣) وهو ما يؤول الى اعتبار اللغة موجودا قائما في ذات الانسان ينقدح حالما تتوفر شرائط خروجه الى حيز الفعل .

ثم تتركز دعامة « اخرى في مسار الاستدلال على فكرة العلم الضروري في الكلام فيعمد عبدالجبار الى محاجة مستفيضة للبرهنة على ان المكتسب في الكلام لا امكانيته اساسا وانما توفر مران آلته واستيفاء مستلزماته ، وهو عين التسليم بأن النمط اللغوي امر قائم في الانسان سلفا « لان الكلام يحتاج الى العلم بتصريف الآلة التي هي اللسان وغيرها على بعض الوجوه، كما يحتاج الى آلة مخصوصة ، فاذا لم يعلم الطفل ذلك او لم تكمل آلته لم يمكنه ايجاده وصار ذلك بمنزلة من لا يعلم الافعال المحكمة في تعذره عليه . ولذلك متى علم ذلك ومرن عليه فعل الكلام »(٥٤) .

وهكذا نتطرق الى صميم الاشكال المطروح وهو اعتبار الحدث الكلامي ضربا من العلم الاضطراري بموجب الاستعداد الطبيعي وتوفر النمط التوليدي بصفة ما قبلية . فينتفي بموجب ذلك ان يكون العلم بالظاهرة اللغوية ـ من حيث المبدأ والمنشأ ـ أمرا مكتسبا ، وانما المكتسب كيفيات مواضعة ما ، لا امكان انجاز الحدث الكلامي ذاته . ويستدل عبدالجبار في هذا المقام على مطارحته الاشكالية بان العلوم اللغوية لو كانت مكتسبة لصح من العاقل ان يكتسبها عند المشاهدة الاولى فكان لا يحتاج الى تكرار المشاهدة والمطاولة في الاختبار(٥٥) .

انه من الطبيعي ان نكون في توصلنا الى ابراز خصائص النظرية العربية في اكتساب اللغة مدينين كثيرا لعلم اللسان الحديث سواء في تنبيهه ايانا الى مقولة الحداثة ومنزلة التراث ، أو في تزويدنا بالمتصورات الفعالة والمنهجيات الاختبارية . ففضل اللسانيات المعاصرة في بلوغ عملنا تمامه فضل جوهري ، فهي التي وفرت لنا سبل التمازج بين حقول المعرفة ، وهي التي أوصلتنا الى مرتبة التاليف الشمولي ، بل هي التي مدتنا أساسا بمقولة القراءة من حيث هي مجهر يستكشف النص بالنص فيجعل الكلام راوية لذاته وحجة على نفسه .

ان اللسانيات بمصادراتها المنهجية العامة ومتصوراتها التوليدية قد كانت طيلة عملنا بمثابة البعد الثالث من ابعاد الحجم في الوجود الطبيعي : فقد كنا نقرأ تراثا ، والقراءة في حد ذاتها بعد أول ، ولكن قراءتنا كانت متسلطة على مادة الفكر اللغوي ، فكانت بذلك مستوفية حق البعد الثاني ، فلو بمنهجنا على ذلك لكانت ثمرة عملنا ثمرة مسطحة . ذات طول وعرض كما لوارتسمت على مناط الهندسة المستوية ، ولما جعلنا قراءتنا اللغوية في مادة التراث عابرة لمنافذ **عدسة اللسانيات ، التي هي علم اللغة من حيث المادة والموضوع، تسنى لعملنا أن يتخذ بُعدا ثالثا هو بُعد العمق الذي يقطع عموديا ملتقى الطول والعرض ، فتكون اللسانيات بمثابة جسر العبور من الهندسة المستوية الى الهندسة الفضائية بل قل هي ـ على حد افرازات علم الضوء والمرايا في العصر الحديث ، بمثابة شعاع ليزر .**

فاذا سلمنا باننا مدينون بهذا العمل لجوهر الثقافة اللسانية المعاصرة فان الذي به تبرأ ذمتنا مما نحن مدينون به انما هو هذا العمل نفسه لانه ـ على ما نرتئي ـ كفيل بأن يرجع للسانيات فوائض دينه لما قد يفتحه لها من منافذ على مخزون التراث العربي الذي هو في حقيقة امره ملك مشاع للانسانية بحيث يكون من الحيف بل من الخور ، أن لا تفتح ابوابه امام تطلع الفكر اللساني المعاصر قاطبة .

الهوامش :

(١) ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) : الخصائص ، ط ٢ ، بيروت ، د.ت ، ج ٣ ، ص ٢٧٣ .

(٢) ابو حيان التوحيدي (ت ٤١٠ هـ ؟) : الامتاع والمؤانسة ، بيروت ١٩٥٣ ، ج ١ ، ص ١١٥ .

(٣) ابن وهب الكاتب (ت بعد ٣٣٥هـ) : البرهان في وجوه البيان ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٢٥٣ .

(٤) الامتاع ، ج ١ ، ص ١١٦ .

(٥) ابن خلدون (ت ٨٠٨) المقدمة ، ط ٤ ، بيروت (دار احياء التراث العربي) ، راجع تباعا : ص ٤٣٨ – ٤٣٩ – ٥٤٦ – ٥٧٧ – ٥٦٢ .

(٦) ابو الحسن عبدالجبار (ت ٤١٥) : المغني في ابواب التوحيد والعدل ، ج ٥ ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٠٢ .

(٧) المقدمة – ص ٤٠٠ .

(٨) ابن سينا (ت ٤٢٨) كتاب الشفاء ، مجلة المنطق ، فن البرهان ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ١٩١–١٩٢ .

(٩) رسائل اخوان الصفاء (ق٤) بيروت ١٩٥٧ ، انظر تباعا : ج ٣ ، ص ١٤٧ – ج ١ ، ص ٣٩٠ .

(١٠) المقدمة – ص ٥٦٨ – ٥٦٩ .

(١١) الخصائص ، ج ٢ ، ص ٤١ – ٤٢ .

(١٢) عبدالقادر الجرجاني (ت ٤٧١) : أسرار البلاغة في علم البيان ط ٦ ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ١١٨ – ١١٩ .

(١٣) راجع تباعا : المغني ، ج ٧ : ص ١٩ ، ج ١٦ : ص ٢٠٧ ، ج ٧ : ص ٢٣ .

(١٤) المغني : ج ١٦ : ص ٣٧ .

(١٥) ابو نصر الفارابي (ت ٣٣٩) : كتاب الحروف ، بيروت ١٩٧٠ ، راجع : ١٣٧ – ١٣٨ – ١٤١ – ١٤٢ – ١٤٤ .

(١٦) ابن قتيبة (ت ٢٧٦) الشعر والشعراء ، دار المعرف ١٩٦٦ ، ص ٨٢ .

(١٧) ابن سينا : كتاب الشفاء ، جملة المنطق ، فن البرهان ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ١٥ .

(١٨) القاضي الجرجاني (ت ٣٦٦) : الوساطة بين المتنبي وخصومة، دار احياء الكتب العربية ١٩٦٦ ، ص ١٦ .

(١٩) ابن جني : الخصائص ، ج ٣ ، ص ٢٧٦ .

(٢٠) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان ، ص ٢٥٣ .

(٢١) عبدالجبار : المغني ، ج ٥ ، ص ١٨٦ .

(٢٢) ج ١٦ – ص ٢٣٠ .

(٢٣) نفس المصدر ص ٢٧٥ .

(٢٤) ابن خلدون : المقدمة ، راجع تباعا ص ٥٤٦ ، ص ٥٥٤ ، ص ٥٥٥ .

(٢٥) ص ٥٧٢ .

(٢٦) ص ٥٧٤ .

(٢٧) ص ٥٧٠ – ٥٧١ .

(٢٨) الامتاع والمؤانسة ، ج ٢ ، ص ١٣٩ .

(٢٩) الخصائص ، راجع تباعا : ج ١ – ص ٧٧ ، ج ٣ – ص ٢٧٣ – ٢٧٥ – ٢٧٦ ، ج ١ – ص ٣٠٨ – ٣٠٩ .

(٣٠) البرهان في وجوه البيان ، ص ٢٥٣ .

(٣١) احمد ابن فارس (ت ٣٩٥) : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، القاهرة ١٩١٠ ، ص ٣٠ .

(٣٢) المرجع ص ٥٦٠ .

(٣٣) المربع ص ٥٦٠ .

(٣٤) الامتاع ، ج ٢ ، ص ١٣٩ .

(٣٥) المرجع ص ١٣٢ .

(٣٦) ابن سينا ، كتاب الشفاء ، مجلة المنطق ، فن الجدل ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢١ .

(٣٧) الجاحظ (ت ٢٥٥) الحيوان ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٥ ، ج ٥ ، ص ٢٨٩ .

(٣٨) الجاحظ – الحيوان – ج ١ ، ص ٧٦ – ٧٧ .

(٣٩) الجاحظ : البيان والتبين ، ط ٣ ، ج ١ ، ص ٣٦٨ .

(٤٠) الجاحظ ، الحيوان ، ج ١ ، ص ٧٦ – ٧٧ .

(٤١) الحيوان ، ج ٥ ، ص ٢٩٠ .

(٤٢) كتاب الحروف ، ص ١٤١ ، ص ١٤٥ .

(٤٣) محمد الشهرستاني (ت ٥٤٨) نهاية الاقدام في علم الكلام ، بغداد ، (د.ت) ص ٣٢٣ – ٣٢٤ .

(٤٤) ابن منظور ، اللسان ، ج ١ ، ص ٨ .

(٤٥) المقدمة ، ص ٥٦٣ .

(٤٦) الخصائص – ج ١ – ص ٢٨٣ .

(٤٧) ج ١ – ص ٢٤٣ .

(٤٨) الحيوان – ج ٣ – ص ٣٦٦ .

(٤٩) كتاب كتاب الحروف – ص ١٣٥ .

(٥٠) الامتاع – ج ٢ – ١٣٣ .

(٥١) الخصائص ، ج ١ – ص ٢٣٨ – ٢٣٩ .

(٥٢) نفس المصدر ص ٣٥٧ .

(٥٣) عبدالجبار – المغني – ج ٧ – ص ٢٠ .

(٥٤) نفس المصدر ، ص ٢٢–٢٣ .

(٥٥) المغني ج ١٦ – ص ٢١١ .

نقد سكوت فيتز جيرالد لأمريكا في رواية غاتسبي العظيم

■ تأليف : ماريوس بيولي
■ ترجمة : نجيب المانع

(نشر هذا البحث في المجلة الادبية الامريكية المرموقة سواني ريفو ثم ظهر بشكل موسع في كتاب « التصميم الغريب في الرواية الامريكية الكلاسيكية » (ونشر من قبل جامعة كولومبيا في نيويورك كما نشر في لندن من قبل دار تشاتو اندويندس وبما ان الصيغة الموسعة هذا المقال لا تتناول رواية غاتسبي العظيم وحدها فان المقال المترجم هنا هو الصيغة الاولى حين كان الموضوع مقصوراً على هذه الرواية بالدرجة الاولى . وهذا البحث مترجم كتاب « اف . سكوت . فيتزجرالد » بقلم عدد من النقاد تحت اشراف ارثر ميزنر ونشر جامعة بيل .)

يميل نقاد سكوت فيتيزجيرالد الى الاتفاق على ان رواية غاتسبي العظيم هي نوع من التعليق على هذه العبارة النافرة عن التحديد وهي عبارة « الحلم الامريكي » . وهناك افتراض مفاده ان سكوت فيتزجيرالد قد وافق على هذا الوصف . الا ان الامر على الضد من ذلك ، ذلك ان بالامكان الابانة عن ان رواية غاتسبي العظيم تعطينا واحدا من اعنف اشكال النقد واشدها تمكنا لهذا الحلم الامريكي في كل ما استطاع ادبنا ان يقدم . وحتى تقرأ على هذا النحو ، اي على اساس انها نقد عميق للحلم الامريكي ، فان تحفة فيتزجيرالد الرائعة ، غاتسبي العظيم لا تعود تعليقا رعويا على عصر الجاز الوليد اذ انها حينذاك ستتخذ مكانتها المتميزة بين تلك الروايات الوطنية العظمى التي لا يمكن فصل استبصارها التصحيحي العميق في الابعاد القصوى من طبيعة التجربة الامريكية عن الشكل الفني للرواية نفسها . وهذا معناه ان فيتزجيرالد ، على الاقل في هذا الكتاب ، منسجم الخطى مع اعظم كتاب النثر الامريكي وسادته . يتجسد في رواية غاتسبي العظيم نقد للتجربة الامريكية ـ وهو ليس نقدا لقضايا السلوك ولكنه نقد للموقف التاريخي الجوهري تجاه الحياة ـ اعمق في جذريته من اي شيء تهيأ لهنري جيمس ان يقوله في مجرى تقييمه لنقائص بلاده ، امريكا . وثيمة (موضوعة) رواية غاتسبي العظيم انما هي ذبول الحلم الامريكي وانهياره .

تمثل هذه العبارة ، جوهريا ، التوسيع الرومانسي لامكانيات الحياة على مستوى يكون معه ما هو روحي وما هو مادي قد صارا شيئين مختلطين اختلاطا لا يستطاع تمييزهما فيه . وعلى هذا الاعتبار فقد ادى ذلك الى المشكلة التي جابهت الفنانين الامريكيين دائما ، الفنانين المعالجين للتجربة الامريكية ـ وهذه المشكلة هي تحديد الحدود الخفية في الرؤيا الامريكية للحياة حيث ينتهي الواقع ويبدأ الوهم . من الناحية التاريخية



فان الحلم الامريكي مضاد للمذهب (الكالفيني) (الذي انشأه المصلح الديني البروتستاني جون كالفن والمستند على القدرية الجبرية وعدم امكانية الخلاص الا عن طريق النعمة الالهية : المترجم) فالحلم الامريكي لذلك يؤمن بطيبة الطبيعة وطيبة الانسان . وعلى هذا الاساس فالحلم الامريكي نتاج الحدود الامريكية المتجهة غـربا (نحو الغرب الامريكي) اكثر مما هو نتاج التقاليـد البيوريتانية (التطهيرية) . وان قيـام هـذين الموقفين (أي الموقف التطهري الكالفيني والموقف المضاد لـه المتجه نحو الغرب الامريكي) بعملهما في وقت واحد في الحياة الامريكية قد خلق توترا نجم عنه الكثير من اعظم ما لدينا من فن . ففتوة الروح ـ وربما فتوة الجسد ايضا ـ ضرورة من ضرورات وجوده كما ان التحديد والحرمان اشد شياطينه سوادا . غير انه يظهر اقداما عجيبا في القدرة على الايمان بهما : ـ

« انني انضم اليكم ... في القول بان من الجبن الاعتقاد بالفكرة القائلة بان العقل البشري غير قادر على القيام بتقدم اكثر مما فعل . فالايمان بهذا القول هو الضبط ما يريد طغاة الارض الحاليون ان يلقنوه للناس، ان اصدقاءهم هنا يرددون صداه ، مطبقين هذا القول تطبيقا خاصا في مجال الدين والسياسة فيقولون مـا معناه « ليس هناك احتمال لاكتشاف اي شيء افضل مما عرفه آباؤنا . . . » الا ان علينا ان نشكر الله على ان العقل الامريكي منفتح اكثر مما ينبغي بحيث يصغى الى مثل هذه الخزعبلات ، وبينما يبقي فن الطباعة متروكا لنا فان العلم لن يكون تراجعيا ابدا . . . ومن اجـل الحفاظ على حرية العقل البشري... فان على كل روح ان تكون حرة لتكرس نفسها للاستشهاد ... غير ان كون الحماسة التي يتسم بها الشباب ترفع يديـه القاتلتين للاباء ضد الحرية والعلم ليشكل ظاهرة بشعة رهيبة بحيث لا يمكنني ان اضعها بين احتمالات ما يمكن ان يحدث في هذا العصر او هذه البلاد » جفرسون .

تلك هي النواة الصلبة ، البذرة التي كان على الحلم الامريكي ان ينمو منها ويصبح هذا البذخ الذي لم يعهد بالتقليم . وليس صوت جفرسون بعيدا عن اصوات اوربية كثيرة اخرى في زمانه غير انه صوت ذو علاقـة فذة مع البلاد التي تحدث اليها ، امريكا ، وقد تغلغل هذا الموقف في عظام امريكا ، وظل فيها بصور عديدة وغالبا ما كانت هذه الصور مشوهة . وربما وجدنا هنا اين نبدأ المشكلة ، ذلك انه اذا كانت هذه الفضائل في الخيال الامريكي تشتمل على عناصر العظمة في داخلها ، فانها تتطلب على الفور العناصر العملية التصحيحيـة القادرة على اجراء الفرز والتمايز كي تبقى هذه الفضائل بمنجاة عن التشويه والانحراف . وان الواقع في مثل هذا الموقف يكمن في الايمان بالحياة بينما يكمن الوهم في المضاعفة غير المحتاطة ولا المميزة للامكانيات المادية لهذه الحياة نفسها ورواية غاتسبي العظيم استكشاف للحلم الامريكي كما هو موجود في فترة متفسخة ، وهي محاولة لتحديد تلك الحدود الخفية التي تفصل بين الواقع والوهم . وتبدو الاوهام اشد واقعية من الواقع ذاته . وهـذه الاوهام متجسدة في الشخصيات الثانوية من الرواية تجسدا يهدد بانها ستغزو الصورة برمتها . ومن جهة اخرى فان الواقع متجسد بغاتسبي نفسه ، وهـذا الواقع ، على الضد من الاوهام الصلبة الملموسة انما هو نتاج الروح ، وهو وعد اكثر مما هو امتلاك لرؤية ، ثم انه ايمان بامكانيات الحياة ، التي هي امكانيات نصف منظورة وبالكاد يمكن فهمها . وفي امريكا التي يحيا فيها غاتسبي لا يكون الواقع معرفا لنفسه بنفسه . انه واقع غير ناطق كما انه واقع متمزق لا يصل غايته . وها هو نيك كاراواي صديق غاتسبي وراوي فتزجيرالد يقول عن غاتسبي :

« خلال كل ما قاله ، بل حتى من خلال ميوعته العاطفية الرهيبة ، تذكرت شيئا ما ـ تذكرت ايقاعـا نصف هارب ، قطعه من كلمات ضائعة سمعتها في مكان ما في زمان بعيد . ولبرهة حاولت عبارة ما ان تتشـكل في فمي وانفرجت شفتاي مثلما يفعل الرجل الاخرس ، كما لو كان هناك صراع فوقهما اعظم من مجرد هبة هواء مندهش . غير ان شفتي لم يصدر عنهما أي صوت ، وما كدت اتذكره ظل متعذرا على التوصيل الى الابد » .

ليس هذا الكلام تنضيدا ادعائيا للعبارات يؤدي اشارة غامضة نحو معنى مصطنع من المعاني انه كلام هو في الوقت نفسه مثير للمشاعر والافكار وتصوير تام مضبوط لتلك المفارقة القاسية غير المقدسة التي قامت معها اوضاع التاريخ الامريكي بالحكم على عظمة الطموح والرؤية لكي تنهار هذه العظمة على صخرة العار والصمت غير ان الحقيقة لم تضع كلها تماما . انها تصل في النهاية الى استنقاذ الروح الانسانية . حتى اذا كانت تحيا في

متاهات من الاوهام ، استنقاذها من الرخص والابتذال اللذين يحيطان بها . وفي هذه الرواية (**اي غاتسبي العظيم**) **يجري** التعرف على الاوهام وادانتها في النهاية بفعل الرضى الشنيع الذي ارتضت هذه الاوهام **ان تكون ما هي عليه** . ومن جهة اخرى فان الحقيقة تكمن في طاقة مقاومة الروح وهي قد لا تتعرف على ذاتها مطلقا ولكنها لا تستطيع التوقف عند الاوهام ولا تستطيع احتمالها عندما يجري التعرف عليها في النهاية . وربما لم يكن ذلك اكثر من الحصانة النهائية من التلوث الاخير ، غير ان هذا التعرف ينطوي على التفريق بين ما هو حياة وما هو موت .

لا ينجح غاتسبي مطلقا في ان يضع يديه على زيف عالمه او زيف معارفه ويتعرف على ذلك الزيف تعرفا واضحا كل الوضوح فان جوهر رومانسيته الامريكية ان تفتقد القدرات الناضجة على اجراء التمايز والتفريق . غير ان رومانسيته هذه تضفي على اوهامه ايمانها بها بالذات وبذلك تكشف طبيعتها في خداعات عالمها المشوه المشلول وتصبح رواية غاتسبي العظيم عرضا لمأساة الرؤية الامريكية . وهي رؤية لم تمسها مطلقا ميزان القيم الذي ينظم الحياة في مجتمع تسوده مواضعات السلوك التقليدية وفيتزجيرالد يعلم انه على الرغم من اليسير ادانة الاوهام ووضعها في مكانها من السلم عن طريق التمسك بهذه القيم الخارجية ، فان القيام بذلك معناه قتل الحقيقة الكامنة وراء هذه الاوهام وهي الحقيقة التي لا يستطاع الوصول اليها في بعض الاحيان الا من خلال هذه الاوهام .

وعلى سبيل المثال فان فيتزجيرالد ادرك ادراكا كاملا نظرة غاتسبي غير السليمة للثراء . غير ان هذا ليس هو الموضوع انه يقدم ذلك الينا في شخصية غاتسبي بوصفه تعميدا رومانسيا للرغبة في امتلاك الحقيقة التي تظل عنيدة في كونها خارج مجال بصره . ان الامر في علاقة غاتسبي بالثراء وتعميد حقيقته الرومانسية به تشبه واحدا من سكان الجزر المتوحشين وقد اصابته على نحو فجائي النعمة الربانية فتجاوز في صلواته ومطامحه ذلك الصنم الشنيع الصغير الذي كان يتصور من قبل انه اكتشف فيه موضوع توقه قبل ان يعلو هو عليه . لقد اشير الى المشهد الذي يعرض فيه غاتسبي اكوام قمصانه المستوردة الجميلة لعيون ديزي ونيك على انه يفصح عن اخفاق غاتسبي واخفاق فيتزجيرالد في السيطرة النقدية على القيم . في الحقيقة هذه القمصان مواد قدسية سرية ومن الواضح ان غاتسبي يعرضها لا زهوا ولا تباهيا بل بتواضع تقديسي في حضور رؤية داخلية لا يستطيع فهمها فهما واعيا والتي يتوجه نحوها جاهدا ومستيئسا وذلك بالطريقة الوحيدة التي يعرفها ولا يعرف غيرها .

كتب السيد جاك بارزان يوما ما في مقالة بعنوان « اساطير للماديني » قائلا ان الشخصيات ، سواء منها الشخصيات الواقعية ام الروائية ، وعلى قدر ما تعبر عن مصائر ومطامح ومواقف نموذجية للانسان او لجماعات معينة من الناس مثل هذه الشخصيات تتشح بطابع اسطوري . وبهذا المعنى فان غاتسبي شخصية اسطورية وليس هناك من كلمة اخرى يمكنها ان تعرفه وتحدده . فليس هو تجسيدا (كما اوضح ذلك فيتزجيرالد منذ البداية) لذلك الصراع بين الوهم والحقيقة والكامن في قلب الحياة الامريكية فحسب ، بل هو ايضا (اي غاتسبي) تشخيص بطولي للبطل الرومانسي الامريكي ، اي الوريث الحقيقي للحلم الامريكي . يقول راوي الرواية نيك كاراواي بشأن غاتسبي « كان هناك شيء رائع بهي فيه » وعلى الرغم من ان كلمتي رائع وبهي من الالفاظ المأثورة في عشرينات هذا القرن فان غاتسبي يتشح بهما اتشاحا بأناقة امريكية نمطية .

لا يحتاج المرء الى ان يذهب بعيدا في الادب الامريكي الاسبق لكي يعثر على آباء غاتسبي ففيما يلي وصف لصياد نحل شاب من كتاب « **بطولات الكولونيل** ، ديفيد كروكيت ومغامراته في تكساس » وقد نشر في ١٨٣٨ :

« ظننت نفسي وحيدا في الشارع حينما انقطعت همهمة الصباح انقطاعا فجائيا بفعل صوت موسيقي مرح واضح كان يغني . . .

« التفت نحو المكان الذي كان الصوت يصدر عنه واكتشفت شخصا طويلا يستند على علامة الطريق . وكانت عيناه متمركزتين فوق حزم النور القادم من الشرق وكان ذهنه مشغولا ، وكان من الواضح انه فاقد الوعي بوجود اي شخص بالقرب منه . واستمر في غنائه بنبرة ممتلئة واضحة بحيث ان الشارع ردد اصداءها . « وصرت قريبا منه قربا يكفي لكي اراه رؤية جلية . كان رجلا شابا ، لا يزيد عمره على اثنين وعشرين سنة . وكان قوامه خفيفا ورشيقا في الوقت نفسه بحيث كان ينبيء عن قوة ونشاط وكان يرتدي ثوبا من ثياب الصيد وقد صنع باتقان غير اعتيادي ووشي بحافة مطرزة وكان يحمل بيده اليمنى بندقية هي الغاية في جودة الصنع ، وكيسا من اكياس الصيد مغطى بزخارف هندية وكان ملقى على كتفيه . وكانت ياقة قميصه النظيفة مفتوحة ولم يكن يشدها سوى شريط يستدير على جيده . اما حذاؤه فقد كان ملتمعا وغير ملوث بالتراب . اما راسه فكان مكسوا بقبعة انيقة من الفراء ، وقد القيت فوق راسه القاء يوحي بانه يقول « انا لا يهمني اي شيء » على النحو الذي يمكن لاية قبعة ان تتفوه بذلك . وبدء من عينيه حتى صدره كان موسوما بالشمس حتى صار جلده مثل خشب الماهوغاني بينما كان الجزء العلوي من جبهته ابيض ناعما مثل المرمر . وكانت خصلات كثيفة من الشعر الاحمر

تند من تحت قبعته بتجعدات عديدة ومضيت في طريقي متجاوزا اياه من غير ان يلحظني . اما هو فقد مضى في غنائه ... »

هذا الشاب الفرنوق من شبان حدود الغـــرب الامريكي ، هذا الحلم في الفجر والمغني للصباح هـــو سلالة ينحدر عنها غاتسبي . ولانه بسبب هؤلاء الجدود الامريكيين التقليديين نجد رومانسية غاتسبي تتجاوز البهاء المحدد الكامن في عصر الجاز الوليد .

الا ان هذه الرومانسية ليست كافية لجعل غاتسبي «اسطورة» فغاتسبي مع كل تلألؤ سطوحه المثلة لواقعه لم يسمح له مطلقا ان يتلوث بلمسة من لمسات الواقع . ذلك ان فيتزجيرالد حين خلقه كان يراعي اصول اللياقة العالية بشأن تكوين الشخصية مثلما كان يراعيها كاتب مسرحي في عصر النهضة : فاسرة غاتسبي كانت من الفلاحين المخفقين الكثيري التنقل . اما غاتسبي فكان حقا « قد برز من فكرته الافلاطونية عن نفسه . لقد كان ابنا من ابناء الالهة ــ وهي عبارة ان كانت تعني شيئا فهي تعني هذا بالذات . ولابد انه كان يرعى شئون ابيه ، وهي خدمة جمال عريض مبتذل مبهرج » .

لقد خلق فيتزجيرالد غاتسبي باحساس بانه هو المختار لهذا العمل ، غير ان الجمال الذي كان من طبيعته ان يكون هو في خدمته قد سبق له ان خانه التاريخ فحتى في وسط الجنة الارضية المنكوبة في منطقة الويست ايك (البيضة الغربية) في لونغ آيلاند ، كان غاتسبي يحمل معه العلامات الفارقة لمولده . فهو نوع من انواع الدوقات المنفيين وقد ارتدوا ما يخفي هوياتهم . نحن نعرفه من هيئته ومن النسق الحريص على اللياقة في حديثه . وحتى ملابسه تمس الخيال وتؤثر فيه : « غاتسبي في بدلة بيضاء من الفانيلة وقميص فضي ورباط عنق ذي لون ذهبي .. » هناك شيء من الروح الاولمبية (من جبل الاوليمب مقر الالهة في الاساطير الاغريقية : المترجم) في هذا التناسق . وبعد وفاة غاتسبي وعندما يسافر والده العجوز المسكين شرقا كي يحضر الجنازة ، يشـــعر المرء انه ليس اكثـــر مـــن راع رقيـــق الطـــوية وجد يوما ما طفلا على سفح التل البارد (اشارة للراعي الذي وجد الطفل اوديب ابن ملك طيبة : المترجم)

الى هنا وانا لم اتحدث عن الموضوع باكثر من عبارات عمومية . يمكن دراسة هذه السيطرة الجميلة على التقاليد دراسة اوفر وادق من خلال وصف حفلة غاتسبي (اذا ما استثنينا تلك اللمحة من بعيد التي رايناه فيها لدى نهاية الفصل الاول وذلك ما سوف اتحدث عنه بعد حين) حيث رايناه لاول مرة . وتخبرنا الرواية فيما بعد بـــان غاتسبي موهوب بلمسة من لا واقعية الواقع ، وبوعد بان صخرة العالم كانت قد تأسست تاسيسا مكينا فوق جناح جنية » وفيتزاجيرالد لا يدعنا نتلاقى مع غاتسبي فعليا وجها لوجه حتى يكون قد خلق خلقا ثابتا قويا هذا العالم الفنطازي الكامن في رؤية غاتسبي ، ذلك ان هذا هو العنصر الذي يجب علينا فيه ان نقابل غاتسبي اذا ما اردنا ان نفهم مغزاه اللاشخصي : ــ

« كانت هناك موسيقى تنبعث من دار جاري عبـــر ليالي الصيف ، وفي حدائقه الزرق كان الرجال والفتيات يأتون ويروحون كالفراشات بين الوشوشات والشمبانيا والنجوم وعندما يعلو المد عصرا كنت انظر الى ضيوفه يتهافتون قافزين من اعالي خشبة القفز في المسبح او يتشمسون على الرمل الحار في شاطئه حيث يشـــق زورقاه المياه وهما يسحبان وسائل التزحلق فـــوق شلالات من الزبد . ولدى عطلات الاسبوع تصبح سيارته الرولز رويس باصا عموميا وهي تحمل المدعوين من المدينة واليها بين التاسعة صباحا الى ما بعد الهزيع الاخير من الليل . خلال ذلك تتراكض سيارته الستيشن واغون كانها حشرة صفراء خفيفة الحركة لتلاقي كل انـــواع القطارات . وفي ايام الاثنين يكدح ثمانية خدم بضمنهم بستاني اضافي طوال النهار » .

ان المزية الشعرية الباعثة على الحنين . والتي تميل الى ان تدع المرء يتوق الى مادة اكثر متانة هي خصيصة خداعة في حقيقة الامر . وانها لمحنة غاتسبي ان وجد ان عليه ان يفصل التراب الخسيس المتطاير في اليقظة من احلامه عن واقع الحلم نفسه : اي ان عليه ان يجد نقطة مراقبة يستطيع منها ان يجلب مسئوليات الحيـــاة وامكانياتها نحو بؤرة مركزية واحدة . غير ان « التباهـــي الفاسد الذوق المتعذر على الوصف » للعالم الذي تعين على غاتسبي ان يرتبط به انما هو عائق قاتل . وحتى ضمن حدود هذه الفقرة نستطيع ان نرى كيف ان البؤرة قد ارتبكت واختلطت : كيف صارت امكانيات الحياة متولدة عن قيم ومعايير مادية . الا انه في التعداد البطولي لمواد الحياة الباذخة الاكثر سعة ــ القوارب البخارية

والطائرات المائية والشواطيء الخصوصية والرولز رويس ومنصات القفز ــ تحتفظ رؤيا غاتسبي بمقامها العملاقي غير الحقيقي . وهي تفرض ايقاعا على ضيوفه يرتضونه بموجب معايير اوهامهم البائسة هم ، ذلك انه ليس لديهم اي ادراك للحافز المهيمن الذي يدفعه هو الى ان يعرض عليهم كرم الضيافة في رحاب ثرائه الاسطوري .

وهم يأتون لقضاء عطلاتهم الاسبوعية مثل جورج دين في قصة هنري جيمس « المكان الرائع الفخم » حين يأتي الى مكان احلامه المنعزل . غير ان النتيجة ليست واحدة في الحالين : « في ايام الاثنين يكدح ثمانية خدم بضمنهم بستاني اضافي طوال النهار بالمكانس والفرش والمطارق ومقصات النبات ليصلحوا ما افسدته الليلة الماضية » ان

هذه هي اهم جملة في الفقرة كلها ، وعلى الرغم من اللهجة الشبيهة بلهجة حكايات الجنيات في هذا الكلام فانه يمتلك تلوينا ساخرا يتصاعد نحو ان يكون مأساويا . ولننظر الى مقدار الرهافة في هذا البستاني الاضافي ـ كما لو ان ضيوف غاتسبي قد احدثوا عطبا في الطبيعة . وان ذلك يصور الهشاشة البالغة الدقة في الفراشات والشمبانيا والحدائق الزرق في الجمل الاولى من هذه الفقرة .

والثيمة (الموضوعة) المتعلقة بعلاقة ضيوف غاتسبي به تجري متابعتها على نحو اكثر تفصيلا في الفصل الرابع ، ان ادراج اسماء الاسر والاشخاص الامريكية على شكل كاتالوغ مع تحميل ذلك قصدا شعريا قد كان كليشة لا تاثير لها في الكتابة الامريكية لعدة اجيال . غير ان فيتزجيرالد يستخدم هذا التقليد استخداما هائل الروعة : ـ

« لقد كتبت مرة على الاماكن الفارغة في جدول الاوقات اسماء الذين جاءوا الى منزل غاتسبي في ذلك الصيف . انه الان جدول قديم وقد اخذ يتفسخ في طياته وكانت تعلوه هذه الكلمات « هذا الجدول نافذ في الخامس من تموز سنة ١٩٢٢ » ولكنني ما زلت قادرا على قراءة الاسماء الرمادية ولسوف يمكنها ان تهبكم انطباعا افضل من عموميات كلامي عن أولئك الذين يتقبلون كرم غاتسبي ويدفعون مقابل ذلك ثمنا حاذقا هو ان لا يعرفوا عنه أي شيء على الاطلاق » .

وما كان يمكن تدوين اسماء هؤلاء الضيوف على نحو افضل واشد تلاؤما مما فعل حين كتبها على هامش جدول اوقات بهتت كتابته وتفسخ . وهذه الاسماء تجسيد للاوهام وهم بذلك زائلون كالزمان نفسه ، ولكن بسبب ان اوهامهم تمثل تشويهات الحلم الامريكي وتنافراته فان جدول الاوقات (اوقات مسيرة القطارات) الذي تزخرفه هذه الاسماء " نافذ في الخامس من تموز اي في اليوم التالي للعيد الوطني (عيد الاستقلال الوطني الامريكي هو الرابع من تموز : المترجم) حينما تكون الجماهير المحتفلة بالعيد متعبة ومستنفدة الطاقة مثل المفرقعات والالعاب النارية المستعملة ، وعندما يعودون بعد ذلك الصخب الى بيوتهم . اما قائمة الاسماء التي يشرع فيتزجيرالد في تعدادها فهي تستحضر الى الذهن بدقة رائعة جوا من الحظوظ الامريكية المبتذلة والمصائر الامريكية الخالية من الرفعة . واولئك الذين لديهم اطلاع على السجلات الاجتماعية وادلة رجال الاعمال والمجلات السينمائية في العشرينات قد يستطيعون ان يحللوا الطريقة المضبوطة التي انجز معها فيتزجيرالد هدفه من خلال ذلك التعداد للاسماء ، الا انه يكفي ان نذكر هنا انه يشترك مع ت . اس . اليوت في النظر البعيد المدهش حين وضع اليد على المداولات الحضارية للاسماء الخاصة بعد صفحتين واكثر من الاسماء تنتهي القائمة انتهاء حلميا رثائيا كما يلي : ـ

« كل هؤلاء الناس جاءوا الى منزل غاتسبي في الصيف »

لماذا جاءوا ؟ هناك الجواب الكامن في الحكاية المحبوكة ـ اي جاءوا من اجل التمتع بحفلة مجانية والتمتع بالزوارق البخارية والشاطىء الخاص وفيض الاشربة الذي لا انتهاء له . غير انه في النسق الكامل لهذه الرواية يعرف المرء ان هؤلاء الضيوف جاءوا لسبب اخر. لقد اتوا بطريقة عمياء وغريزية ـ بوصفهم اوهاما تبحث عن الحقيقة التي صاروا منفصلين عنها تاريخيا والتي يمكنهم بواسطتها ان يصبحوا كاملين أو مشبعين . ولماذا دعاهم غاتسبي ؟ انه على الضد منهم ، فهو وحده المالك الاحساس بالحقيقة الهائمة في مكان ما بعيدا عن البصر في ذلك الحلم الامريكي الذي يكاد يكون مهدما ، غير ان الحقيقة (او الواقع) غير مفهومة حتى يكون قد استطاع ان يضفي عليها مرة ثانية اشكالا ملموسة من عالمه ويربطها بمنطق التاريخ . وغاتسبي وضيوفه يشعرون بحاجة متبادلة بعضهم الى بعض ، غير ان الانقسام في التجربة الامريكية قد اتسع اكثر مما يجب ولذلك فليست هناك من حفلة ولا من كرم مهما يكن باذخا يمكن معهما ازالة شقة ذلك الانقسام . تمضي الاوهام والحقيقة كل في طريقها المنفصل الخاص بها . نرى غاتسبي واقفا لدى باب منزله في واحدة من اعمق فقرات هذه الرواية تاثيرا وتحريكا للاحساس ، يودع ضيوفه : ـ

« وصل مواء المنبهات اقصى الغاية من الشدة فاستدرت واجتزت المرج نحو البيت . ثم نظرت ورائي مرة واحدة . كان هناك قمر كخبز الرقاق يسطع على منزل غاتسبي جاعلا الليلة صافية كما كانت من قبل ، باقيا بعد الضحكات والاصوات في حديقته التي ما زالت تتوهج . واخذ فراغ مفاجىء يتدفق الان من النوافذ والابواب الكبيرة مانحا شخص المضيف عزلة كاملة . وكان اذ ذاك واقفا لدى السقيفة ويده تومىء ايماءاتها الرسمية بالوداع »

لو عاد المرء لوصف ديفي كروكيت لذلك الشاب الانيق صياد النحل الذي يغني بينما كان الفجر يطلع في الشرق ، ويفكر بذلك المشهد بمعية هذه الصورة لغاتسبي في منتصف الليل « يده تومىء ايماءاتها الرسمية بالوداع» بينما يكون اخر الضيوف مغادرا منزله خلال حطام الحفلة التي انتهت ، فان نوعية الرمانسية تبدو انها هي ذاتها ، غير ان الموقف عكس ذلك الموقف تماما ، ومن المشهد الاخير ينفتح منظور ذو معنى عميق . فعلى حين غرة لا **يعود غاتسبي مجرد بطل رومانسي يجتذب المودة ، اذ انه**

يصبح مخلوقا من مخلوقات الاسطورة يتجسد فيه طموح العنصر الذي ينتمي اليه كما تتجسد فيه محنة ذلك العنصر .

ان الاشخاص « الاسطورية » غير مشخصنة وليس هناك من تمايز بين حياتهم العامة وحياتهم الخاصة . ولانهم يشتركون في معناهم مع كل الناس فليس لديهم اسرار ولا زوايا خفية يمكن لهم ان ينعزلوا اليها برهة من الزمان من غير ان يلحظهم احد . مثل هذه الحميمية الشائعة العامة تقف مكشوفة في نسق شعائري من اجل ان ينظر فيها العنصر البشري ويتعلم منها . ولا يمكن للشخصية « الاسطورية » مطلقا ان تنسحب من ذلك الجو الذي يشكل وجوده ــ اي من تلك المنطقة من الوعي (وبالتالي من العلانية) التي يشترك فيها كل فرد مع الاعضاء الاخرين ، سواء منهم الاحياء او الاموات ، من عنصره او جماعته . وغاتسبي شخصية « اسطورية » بهذا المعنى ــ فليست لديه حياة خاصة ولا معنى او مغزى يعتمد على انجاز مصيره الخاص وحده ، وليست لديه سعادة خاصة بوصفه فردا في مجتمع من الافراد . وبمعنى متسام نجده يمس خيالاتنا ، ولكنه بالمعنى الاصغر ــ وهو عالم الرواية الواقعية ــ يخفق حتى في اثارة حب استطلاعنا . وعلى هذا المستوى نرى ان قضية حبه مع ديزي قد وضعت وضعا ميسورا في مكانها » وهي ليست اكثر من ملحمة رثة لغرام خال من العمق او الاهمية اذا ما اخذ بحد ذاته . الا ان غاتسبي لا يظل فقط غير منقوص بهذه القضية الغرامية التي هي في جوهرها منحطة ، بل ان مكانته تتعاظم بينما ننظر اليه ، وتنمو الى الحد الذي تصل معه نحو ابعاد البطل ولابد لنا ان نتساءل كيف امكن لفيتزجيرالد ان يتوصل الى هذا الانجاز الفائق للمعتاد .

نرى ديزي بوكانان موجودة على مستويين محددين تحديدا جيدا في الرواية . فهي موجودة كما هي ــ كما انها موجودة ايضا على مستوى رؤية غاتسبي لها . ولم يحظ ذكاء اي كاتب مهم اخر مثلما حظي ذكاء فيتزجيرالد بسوء التقييم ، ولذلك ليس مما يدهش انه ما من ناقد قد اطرى فيتزجيرالد لفهمه المذهل لفراغ ديزي المنحط . وحتى المعجبون بفن فيتزجيرالد ينظرون الى ديزي على انها اقرب الى ان تكون شيئا صغيرا طيبا ينطوي على قليل من السخف : غير ان فيتزجيرالد كان يعلم ان الحلم الامريكي في اشد مستوياته ضعة يتمازج مع مستويات حلم الشابات الامريكيات الخارجات عن سن المراهقة والداخلات في بداية الحياة الاجتماعية ــ وهذا المزيج بين انحطاط الحلم الامريكي وحلم الشابات الامريكيات يخلق شيئا فارغا مميتا في فراغه . ويواجه فيتزجيرالد مشكلة اخبارنا بما الذي لدى ديزي ان تهبنا اياه في علاقة بشرية، يواجهها مواجهة مباشرة وجريئة . في احدى حفلات غاتسبي الاسطورية وهي الحفلة التي جاءت ديزي بزوجها طوم وكانان اليها ــ يشير غاتسبي محدثا ديزي وطوم الى زوجين اثنين من بين ضيوفه المرموقين قائلا : ــ

« ربما كنتما تعرفان تلك السيدة » اشار غاتسبي الى زهرة اوركيد رائعة تكاد لا تنتسب الى البشر ، جلسة جلسة الابهة تحت شجرة اجاص ابيض . حدق بها طوم وديزي تحديقا يصاحبه هذا الاحساس غير الواقعي الخاص الذي يكون لدى التعرف على شخصية سينمائية شبحية شهيرة :

ــ انها حلوة « قالت ذلك ديزي .

ــ ان الرجل الذي يميل فوقها هو مخرجها » .

من وجهة سطحية فان هذا المشهد متحضر على اعلى درجات التحضر . وقد يتصور المرء انه رآه في لوحات الرسام (مانيه) . غير اننا في هذا السياق وهذا النص نعلم انه خال من الواقعية كل الخلو ــ فالنجمة السينمائية ومخرجها لا يستطيعان ان يقتربا من الواقع اكثر من اقترابهما منه لو كانا يتدربان على اداء مشهد . ثم بعد ذلك تستبد انتباهنا مشاهد اخرى في الحفلة ، ولكنه اذ يعود عودة فجائية الى هذين الزوجين بعد فترة تدوم صفحتين اثنتين ابتغاء توكيد النقطة التي يريدها فان فيتزجيرالد يتوصل الى احداث انطباع مدهش بشأن فعل ثابت او متوقف عن الحركة . ونمتلك حينذاك شعورا باننا لو صرنا وراء شجرة الاجاص البيضاء تلك فاننا لن نرى سوى ظهر اللوحة المرسومة فقط : ــ

« واكاد اتذكر آخر شيء وهو انني كنت واقفا مع ديزي نراقب المخرج السينمائي ونجمته . لقد كانا لا يزالان تحت شجرة الاجاص الابيض وكان وجهاهما يتلامسان لو لا فاصل صغير من شعاع ضوء القمر بينهما ولقد خطر لي انه كان ينحني عليها ببطء طوال المساء كله كي يصل الى هذا القرب منها ، وحتى عندما كنت ارقب فاني رأيته ينحني درجة نهائية واحدة فيقلبها على خدها .

ــ اني اودها « قالت ديزي » اعتقد انها جميلة «ولكن الامور الباقية اثارت استهجانها وليس من شك في ذلك لان الامر لم يكن حركة او اشارة وانما كان عاطفة» .

فديزي تحب الممثلة السينمائية لانها مخلوق خال من الفحوى والجوهر . انها مجرد اشارة او حركة ليست مدونة على اي شيء اكثر واقعية من صورتها على الشاشة الفضية . لقد اصبحت اشارة مطلقة الى الابد عن الارهاق الكامن في الواقعية البشرية . وفي الحقيقة نرى في هذا المقطع اعتراف ديزي بعقيدتها . فهي هنا تعلن عن ماهية معاييرها الخاصة بالعواطف البشرية

والسلوك البشري . وان تصوير فيتزجيرالد لفراغ شخصية ديزي ـ وهو فراغ يتخثر الى الدناءة الكامنة في انعدام الاكتراث الاخلاقي لديها بينما تتقدم الرواية في طريقها ـ تصوير فيتزجيرالد لهذا الفراغ مخطط بدقة ورهافة وعمق في النقد والفهم وقد جرى توصيله الينا باخيلة شديدة القوة نادرة الى حد كبير في الكتابة الامريكية الحديثة ، حتى ان المرء ليدهش كيف ان فيتزجيرالد يطرى لانه استسلم لنفس هذه الخصائص التي قام هو باستهجانها استهجانا فعالا في رواية « غاتسبي العظيم » .

ولكن ما هو الاساس الذي يستند عليه الانجذاب المتبادل بين ديزي وغاتسبي ؟ في حالة ديزي نجد ان الجواب هين . نحن نتذكر ان الراوي نيك كاراواي قد وصف شخصية غاتسبي على انها « سلسلة لا تنقطع من الاشارات الناجحة » وعلى مستوى سطحي فان ديزي تجد في غاتسبي او تظن انها تجد فيه ، ذلك الامان من الحقيقة الانسانية وهو امان تشتمل عليه الاشارة الفارغة ولكن ما تخفق ديزي في ادراكه هو ان اشارات غاتسبي المفعمة بالبهاء انما هي انعكاس لمطمح متجه نحو امكانيات الحياة ، وهذا امر يختلف اختلافا تاما عن الصور الفارغة للرومانس التي تذوى بسهولة وتعود الى اللاشيء الذي جاءت منه . ولكن بمعنى من المعاني فان ديزي آمنة امنا كافيا من الواقع الذي تخشاه . والسؤال الحقيقي ليس هو ما الذي يراه غاتسبي في ديـزي بل الاتجـاه الذي يتخذه مبتعدا عنها ، وما الذي يراه وراءها ، وفي هذا ، على الرغم من انعدام النضج الكامن في رؤية غاتسبي ، عنصر من عناصر العظمة . فديزي ليست موجودة بذاتها بالنسبة لغاتسبي . انها الضوء الاخضر الذي يشير عليه ان يمضي قدما في قلب رؤياه النهائية . اما لماذا كانت لديها هذه القوة الانبعاثية التأثير على غاتسبي فهو سؤال يواجهه فيتزجيرالد مواجهة جميلة وناجحة حينما يعيد خلق الجو الذي تسود فيه المثالية النفاجة (المظهرية) والمحبطة ـ وهذا التركيب من المثالية والمظهرية هو العالم الذي ارغم غاتسبي على ان يحيا فيه .

ففتزجيرالد اذن يمتلك سيطرة واثقة حينما يحدد نوعية هذه القضية الغرامية . انه يظهرها بنفسها على انها مبتذلة وخداعة وليس فيها اهمية ممكنة بوصفها هي ذاتها . وكانت تخيلاتنا ستتهاوى في هذه التفاصيل والاهتمامات التي ستعيقنا على مستوى الحكاية حيث تتحرك القضية الغرامية على مستواها كتاريخ بشري كما ان غاتسبي كان سيفقد طبيعته « الاسطورية » . غير ان الاقتصاد الذي قدم به غاتسبي لنا والخطوط الشكلية الجريئة التي خطط خياله بموجبها تقودنا على الفور نحو مستوى يكون من الواضح فيه ان مغزى وجود ديزي في القصة يكمن في اخفاقها في تمثيل المعادل الموضوعي لرؤية غاتسبي . وفي الوقت نفسه فان طبيعة تمثيل ديزي بوصفها مخلوقا من مخلوقات عصر الجاز الوليد ، هذا التمثيل المرسوم بروعة ودقة ، يربط اخفاقها الشخصي بالاخفاق الاعظم الكامن في مجتمع غاتسبي في عدم اشباعه لحاجته (اي حاجة غاتسبي) .

وفي الحقيقة لم يسمح فيتزجيرالد لاخفاق ديزي ان يصبح اخفاقا بشريا او شخصيا . فهو يحافظ عليه محافظة واثقة على مستوى رمزي حيث يتطابق مع عالم غاتسبي الامريكي المنحط ويعكسه . هناك مقطع شهير يرى فيه غاتسبي ديزي على انها تجسيد لبهاء الثراء . يتحدث الراوي نيك كاراواي اول الامر الى غاتسبي : ـ

« قلت « ان لها صوتا فضاحا » ثم اردفت «صوتا مليئا بـ .. بـ » وترددت في القول فقال غاتسبي فجأة « صوتها مليء بالنقود » كان الامر كذلك اذن . لم اعرفه من قبل قط كان مليئا بالنقود ـ كان ذلك هو السحر الذي لا ينتهي والذي يتصاعد ويتهابط في رنين صوتها ، كان فيه شيء من غناء الصاجات ... ففي اعالي القصر الابيض كانت هناك ابنة الملك ، الفتاة الذهبية ... »

يحاول غاتسبي ان ـ يشيد من عدم كفاية كل قيمة من القيم بواسطة دعامة عدم كفاية القيمة الاخرى ونقصانها . واذ تجتمع هذه القيم القاصرة معا فانها تقصر قصورا بائسا عما يبحث هو عنه وكما تقوم كل واحدة من هذه القيم به على انفراد . فذهب غاتسبي وفتاة غاتسبي ينتميان الى حكاية الجنيات التي تكون فيها الاميرة ناثرة غرفا بكاملها بالنقود من اكياس صوفية وفي حكاية الجنيات لا تكمن القيمة في الذهب مطلقا ولكنها تكمن في شيء ما وراء الذهب . وهكذا الحال في هذه الحكاية ، حكاية غاتسبي . ذلك ان ديزي بالنسبة لغاتسبي ليست سوى وعد بالتحقيق يكمن وراء الضوء الاخضر المشتعل طوال الليل على رصيفها .

وهذا الضوء الاخضر المرئي في الليل عبر الخليج من نوافذ بيت غاتسبي ومن مرج حديقته انما هو الرمز المركزي في الكتاب . ومما له دلالته ان اول لمحة نلنالها عن غاتسبي لدى نهاية الفصل الاول تتصل بذلك . فنيك كاراواي راوي الرواية الذي يقع بيته المتواضع في البيضة الغربية بجوار قصر غاتسبي يعود من امسية امضاها مع الزوجين بوكانان (اي ديزي وطوم) واذ يكون متمهلا على المرج لبرهة اخيرة تحت النجوم فانه يعي بكونه ليس وحيدا : ـ

« ... واذ ادرت راسي ... وجدت انني لست وحدي ، فقد طلع على بعد خمسين قدما شخص من ظلال قصر جاري ، وقف ويداه في جيبه ناظرا الى النجوم الفضية المتناثرة كحبات الفلفل . كان ثمة شيء في حركاته المتمهلة وموطىء قدميه الثابتتين على العشب يشير الى

انه المستر غاتسبي وقد جاء ليحدد حصته من سمائنا .

« قررت ان اناديه ... غير انني لم ادعه اذ بدر منه فجأة ما ينبىء عن قناعته بأن يظل وحده . لقد مد ذراعيه نحو الماء المظلم بشكل غريب وعلى رغم البعد الذي كان بيننا فاني استطيع ان اقسم انه كان يرتجف. ودون ارادة مني اخذت في التطلع نحو البحر فلم اتبين فيه شيئا سوى نور اخضر وحيد بعيد شديد الضآلة ، لعله كان حافة مرفأ . وحين عدت ببصري الى غاتسبي كان قد اختفى ، فبقيت وحدي مرة اخرى في العتمة القلقة . »

ولا يكاد يكون من المبالغة القول بان كل كيان غاتسبي موجود فقط في علاقته بما يرمز اليه النور الاخضر . وان اول نظرة نحصل عليها لغاتسبي هي لوحة شعائرية تحتوي احتواء فعليا على المعنى الذي يعطينا اياه الكتاب حينما تكتمل قراءته ، على الرغم من ان المعنى التام لما هو متضمن في هذا الرمز لا يكشف عن نفسه الا ببطء ، ولا تتم صياغته صياغة اجمالية الا في الصفحة الاخيرة من الرواية . ولدينا تحديد اوسع لما يعنيه النور الاخضر في خصوصيته مقابل ما يعنيه في عموميته ، وذلك في الفصل الخامس . هنا يتحدث غاتسبي الى ديزي بينما هما يقفان عند واحدة من نوافذ قصره : —

« لو لم يكن هناك ضباب لامكننا ان نرى منزلك عبر الخليج . لديكم على الدوام نور اخضر يظل مشتعلا طول الليل لدى نهاية مرفئكم . »

« وضعت ديزي ذراعها في ذراعه فجأة ولكنه كان يبدو مستغرقا فيما قاله . ربما خطر له ان المعنى الهائل لذلك النور قد تلاشى الان ، والى الابد . فعند مقارنته بالمسافة العظيمة التي كانت تفصله عن ديزي كان ذلك النور يبدو في قربه منها كانه النجم بالنسبة الى القمر غير انه عاد الآن نور اخضر فوق مرفأ . ولقد نقص عدد الاشياء المسحورة لديه رقما واحدا . »

قد يعترض بعض الناس على هذه الرمزية على اساس ان من الميسور انحدارها نحو ما هو مبتذل مثلما برهن على ذلك الكاتب اي . جي كرونين (كاتب روايات من الدرجات الدنيا وهو ناجح نجاحا شعبيا مع اغراقه في رمزيات مبتذلة : المترجم) ولكن اذا ما درس هذا الرمز دراسة معنيا بها وبكامل نصه فانه يمثل انجازا قادرا على اقناع القارىء . ان نبرة الرمز ومداه الصوتي هو بالضبط على قدر المشكلة التي يصوغها صياغة درامية اما وظيفته المباشرة فهو ان يشير على غاتسبي ان يتجه نحو مستقبله بعيدا عن رخص قضيته مع ديزي وهو امر حاوله محاولة لا جدوى منها . (وظل يحاوله محاولة مستيئسة من اجل القيام بالخلق على غرار صورة رؤياه والنور الاخضر ناجح لانه ، بغض النظر عن فعاليته وتأثيره البصريتين عندما يشع عبر الخليج ، يجسد السذاجة العميقة في احساس غاتسبي بالمستقبل ، وفي الوقت نفسه يشير الى تاريخية امله . ونبرة المستقبل هذه لا تتضح كل الوضوح عند هذا الحد من الرؤية بطبيعة الحال .

يتردد الرمز مرات عديدة ويتكرر تكرارا ملحوظا لدى النهاية : —

« لقد آمن غاتسبي بالنور الاخضر ، هذا المستقبل الحسي اللذيذ الذي ينحسر امامنا سنة بعد سنة . لقد راوغنا آنذاك ولكن لا بأس — ففي الغد سنسير بسرعة اشد ونمد ايدينا اطول من ذي قبل .. وذات صباح جميل ...

وهكذا تظل زوارقنا تخبط ضد التيار والميـــاه تسحبنا الى الوراء ، الى الماضي في غير انقطاع » .

وهكذا يعطي الحلم الامريكي ، الذي بدا تقييمه الاسطوري للمستقبل في الماضي ، يعطي الضوء الاخضر الذي من خلاله وحده يعود الامريكي الى جذوره التقليدية والمفارقة هي انه ينسحب الى الوراء الى نسق من التاريخ بينما يحاول استغلال امكانيات المستقبل . وهناك صدى مثير لذكرى الماضي في احساس غاتسبي بديزي . لقد عرفها ووقع في غرامها خمس سنوات قبل ان تبـــدا الرواية . وخلال هذه الفترة الطويلة واذ كانا خافيين احدهما عن بصر الاخر ، صارت ديزي اسطورة في ذاكرة غاتسبي . صارت جزءا من ماضيه الخاص ومن خلاله (بوصفه هو شخصية اسطورية) يستوعب ويهضم في داخل نسق ذلك الماضي التاريخي وعبره يتحرك الـــى المستقبل التاريخي : —

« قال غاتسبي « وهي لا تفهم . كانت اقدر على الفهم في الماضي » .

« كنا نجلس لساعات » قطع كلامه واخذ يسير جيئة وذهابا في طريق مملوء بقشور الفواكه والفضلات المنبوذة والازهار المسحوقة .

خاطرت انا بالقول :

« يجب ان لا تطلب منها اكثر مما ينبغي فانك لا تستطيع اعادة الماضي » .

كرر قولي دون تصديق :

« لا استطيع اعادة الماضي ؟ طبعا استطيع اعادته ».

اخذ ينظر حوله بعنف كأن الماضي مختبىء هنا في ظل بيته ، على مبعدة قصيرة من متناول يده » .

بمثل هذه المقاطع يجعل فيتزجيرالد دور غاتسبي دورا دراميا . فالحلم الامريكي الممتد بين ماض ذهبي

ومستقبل ذهبي انما يخونه على الدوام حاضر مسكين ـ لحظة قشور الفاكهة والفضلات الملقاة جانبا والازهار المسحوقة . وغاتسبي المسجون في حاضره ينتمي الى الماضي اكثر من انتمائه للمستقبل . فمطامحه جرى التمرن عليها اما مأساته فقد تمت معاناتها ، وذلك من قبل كل الامريكيين الذين سبقوه في الوجود . اما احساسه بالمستقبل وبامكانيات الحياة فقد تعلمه من الذين ماتوا .

لو عدنا الى المقطع الذي تتشابك فيه ذراعا غاتسبي وديزي وهما واقفان عند النافذة ينظران الى الضوء الاخضر عبر الخليج ، لكان من الممكن لنا ان نتابع بشيء اكثر تعاطفا تلك الصفة من خيبة الاحلام التي تبدأ في التغلغل في استجابة غاتسبي للحياة .

وهذا لا يحدث بسبب افتقار العناصر المكونة لرومانسيته الفعلية : انه يحدث لان غاتسبي غير قادر على اجراء تسوية او القيام بحل وسط مع رؤياه الداخلية. والاخيلة الموجودة في هذا المقطع الخاص كما اشرت انفا تقاس بموجب وفائها بمتطلبات الحلم الرومانسي لغاتسبي الشاب غير انه بعد صفحتين اثنتين يتناول فيتزجيرالد ثيمة صراع غاتسبي ضد انهيار احلامه مرة اخرى وفي هذه المرة يتخذ اخيله توحي لنا بمقدار تعلمه من قصيدة الارض الخراب لاليوت : ـ

« حين فرغ كليبسبرنجر من عزف « عش الغرام »
استدار على مقعده باحثا بتعاسة عن غاتسبي في العتمة .
ـ اني ابعدت عن التمرين تماما ، كما ترى . لقد اخبرتكم انني لا استطيع ان اعزف . انني لم اتمرن منذ زمان ... » .

«لا تتكلم كثيرا يا صاح » أمر بذلك غاتسبي .
« اعزف :
في الصباح
وفي المساء
السنا نمرح .. »

« كانت الريح في الخارج عالية وصوت رعد خافت يسمع عبر خليج ساوند . اشعلت الانوار كلها الان في البيضة الغربية ، والقطارات الكهربائية وهي تحمل البشر كانت تعود بهم الى بيوتهم خلال المطر من نيويورك كانت ساعة التغير الانساني العميق والاثارة تتوالد في الهواء .

شيء اكيد وما شيء اوكد منه
الاغنياء يصيرون اغنى والفقراء يصيرون
« ذوي اطفال وفي الحين نفسه
بين الحين والحين ... »
عندما قمت لاستودعهم رأيت سمات الحيرة قد عادت الى وجه غاتسبي كما لو ان شكا ضئيلا حصل عنده حول سعادته تلك . خمس سنوات تقريبا ! لابد ان كانت هناك لحظات حتى في ذلك المساء قصرت فيها ديزي عن احلامه ـ وليس ذلك بسبب عيب فيها بل لهول ما كان في خيالاته من حيوية . فلقد تجاوزتها وذهبت وراءها بل وراء كل شيء . لقد رمى نفسه فيها بعاطفة خلاقه ، مضيفا اليها على الدوام ، مزينا اياها بكل ريشة براقة تهب في طريقه وليس هناك من نار او طراوة تستطيع ان تتحدى ما يستطيع الانسان ان يخزنه في قلبه الشجي » .

بالنظر لمثل هذا النوع من الكتابة يكون من العبث المناقشة بشأن كون فن فيتزجيرالد ضحية لانسحاره هو بعصر الجاز الوليد . فاغنية كليبسبرنجر تثير تلك الفترة مباشرة تكون ضرورية اذا ما كنا نريد فهم اللوعة الخاصة لمحنة غاتسبي . غير ان الاغاني هي اكثر من كونها تثير ذكرى عصر ما . فهي تقدم اغنية العرس الموسيقية لغرام غاتسبي تقديما ساخرا .

وبينما كان غاتسبي يصغى الى تلك الاغاني فان ادراكا للحقيقة العملية قد اخذ يضغط على وعيه . ويتصاعد مفعول ذلك الادراك تصاعدا شعريا بفعل الاحساس بعوامل الطبيعة ، مثل الرعد على طول خليج ساوند ، وهي عوامل تشكل الخلفية لتلك الالحان المصطنعة الصغيرة . وليس غريبا ان هذه الاثارة لذلك المشهد الخارج عن المنزل ، بينما كان كليبسبرنجر يهجم على مفاتيح البيانو في داخل المنزل ، هذه الاثارة تبقي في الخيال على صورة ذلك النور الاخضر ، رمز ايمان غاتسبي وهو الذي يظل مشتعلا عبر المرفأ يستقي هذا المشهد من مقطع « الساعة البنفسجية » في القسم المسمى «موعظة النار» من قصيدة « الارض الخراب » لاليوت ، حيث نجد في ذلك المقطع ان « الماكنة البشرية تنتظر مثل سيارة اجرة تهدر منتظرة .. » انها ساعة التغيير الانساني العميق ، وفي الانبثاقات الباهتة في ادراك غاتسبي ربما نجد هناك لبرهة معينة احتمالا لهربه . غير ان جوهر الحلم الامريكي الذي يقوم غاتسبي باداء مأساته تمثيلا هو انه يحيا في ماض وفي مستقبل لم يوجدا ولن يوجدا مطلقا ، كما انه ـ أي الحلم الامريكي ، عاجز كل العجز ازاء الحاضر الذي يوجد وجودا فعليا .

والكائن المقابل لغاتسبي في الحكاية هذه انما هو زوج ديزي ، طوم بوكانان ، وان قامة غاتسبي ومكانته ـ اي ما فيه من جمال روحي مقضي عليه بالكارثة ولكنه جمال غير قابل للفناء ـ هذا الجمال يتحدد بالتضاد مع طوم بوكانان . ومن جهات عديدة نراهما متشابهين في خصائصهما ـ تشابها كافيا لابراز ما بينهما من اوجه الاختلاف . وعلى سبيل المثال فان شبابهما صفة جوهرية

في كل منهما . غير ان طوم بوكانان كان . « واحدا من أولئك الذين يصلون الى امتياز حاد في الحادية والعشرين بحيث ان كل شيء بعد تلك السن يشيء بهبوط الخيال فيهم » . وحتى جسده « الجسد القادر على القوة العتلية الهائلة .. كان « جسدا قاسيا » في وصف طوم نجد اننا جسديا في مواجهة ابن تلك الاجيال الفليظة التي بنت الثروات الامريكية ، والتي تحيا الان في داخل اوقات فراغها المتغطرس مستندة على ممتلكاتها الوحشية الخالية من الرحمة . غير ان شباب غاتسبي يترك لدينا انطباعا بشيء من عدم الامكانية على الانتهاء . ان ذروته هي في المستقبل على الدوام وهو شباب يعطي اكثر مما يطلب كما ان طاقته ليست كامنة في جسده ، بل هي في روحه وعندما يقابل المرء غاتسبي للمرة الاولى فانه يضع يده مثلما فعل الراوي نيك كاراواي ، على هذا الانطباع الصادر عن ابتسامته : ـ

« كانت تلك من الابتسامات النادرة التي تنطوي على بعث طمأنينة ابدية ، ابتسامة لا تصادفها اكثر من اربع او خمس مرات في حياتك . كانت تلك الابتسامة تواجه ـ او بدا انها تواجه ـ العالم الخالد كله لمدة لحظة واحدة ثم بعد ذلك تتركز عليك انت نفسك حاملة محاباة لك لا تقاوم . لقد كانت تفهمك بالقدر الذي تود ان تفهم به ، وتؤمن بك كما تحب انت ان تؤمن بنفسك وتؤكد لك ان انطباعها عنك هو بالضبط ما تود ان تبعثه في الناس حين تبذل قصارى جهدك في سبيل ذلك . ثم انها اختفت عند هذه المرحلة على وجه الدقة فوجدتني انظر الى شاب انيق غليظ الرقبة لا يزيد على الثلاثين اكثر من سنة او سنتين ، واذي كانت الرسميات الحاذقة في كلامه افضل بقليل جدا من السخف » .

هذا المقطع رائع الاقتدار في الطريقة التي يقدم لنا معها غاتسبي لا بوصفه شخصا بقدر ما هو انعكاس او مرآة لذواتنا المثالية والقيام بذلك انما هو وظيفة كل الشخصيات « الاسطورية » . ليس شباب غاتسبي مجرد قضية ثلاث حقب ستتضاعف سريعا لكي تصبح اربع حقب او خمسا . انه شباب يمثل نوعية الايمان والامل اللذين ربما يخانان من قبل التاريخ او ربما يقتلان من قبل المجتمع غير انه ما من تعرض لتحولات الزمان الساخرة اقدر على تقليص هذا الشباب وجعله يتصالح مع مقتضيات العمر .

ونرى غاتسبي وطوم متشابهين ايضا في شيء ما من الميوعة العاطفية غير ان ميوعه طوم العاطفية تستند الى شفقة منحطة على الذات . ولم يكن ذلك ممثلا افضل من تلك اللحظة التي سالت فيها دموعه على صندوق نصف مستهلك من بسكويت الكلاب الذي ذكره بيوم سكر وعربدة امضياه في علاقة غير شرعية واستحضره من الماضي عندما استثارته ذاكرته وهو يفكر بعشيقته الميتة . ان عطفه على الذات وظيفي . اذ هو عطف تكفيه للموافقة على اشنع اعماله الاجرامية في عينيه اذا كانت تلك الجرائم غير قابلة على الصاقها به . الا ان ميوعة غاتسبي العاطفية توجد في صعوبة تعبيره عن نفسه ، في العبارات والرموز التي يقدمها مجتمعه المنحط ، في الحقيقة الكامنة وراء جوهر مطامحه . « وهكذا اخذ ينتظر ، مستمعا لبرهة واحدة اطول الى اداة التنغيم التي طرقت فوق نجمة من النجوم » ميوعة غاتسبي العاطفية (اذا كانت ميوعة عاطفية ، وانا اميل الى الشك في ذلك) هي على مثل هذا النحو من البراءة فليس فيها شيء من العطف على الذات او الانغمار المتساهل معها ، انها كلها توق وطيبة وينبغي ان تذكر ان فتزجيرالد نفسه يقع خارج قاموس غاتسبي وهو يستخدمه بمهارة عظيمة من اجل ان ينقل الينا لوعة الموقف الذي يوجد فيه غاتسبي .

يمثل كل من طوم بوكانان وغاتسبي وجهين متعارضين ولكنهما وجهان متصلان متقاربان ، من امريكا انهما متصلان مثل الجسد والروح عندما يكون عائق فان قد اقيم بينهما . فطوم بوكانان هو في حقيقة الامر قاتل غاتسبي في النهاية ، غير ان الجريمة التي يرتكبها عن طريق الانابة ليست سوى رمز لجريمته الروحية الاعمق ضد رؤية غاتسبي الداخلية . وذنب غاتسبي ، على قدر ما هو موجود ، انما هو اخفاق جذري ـ اخفاق في الطاقة النقدية التي تبدو انها جزء لا ينفصم عن الحلم الامريكي ـ اخفاق غاتسبي في ان يفهم ان ديزي غارقة تماما على نفس مستوى غرق زوجها طوم في العنصر المدمر للعالم الامريكي . عندما دهست ديزي ، وهي تقود سيارة غاتسبي البيضاء ، المسز ويلسون وقتلتها وبذلك تركت غاتسبي ضمنيا كي يتحمل المسئولية عن ذلك القتل ، فان الراوي نيك كاراواي يعطينا توغلا حاذقا في اعماق القربى الروحية التي تجمع بين الزوجين ديزي وطوم ، وهما يجتمعان معا في انانية صارخة في لحظة من لحظات الذنب والازمة : ـ

« كان طوم وديزي جالسين متقابلين عند خوان المطبخ ، وامامهما صحن من الدجاج المقلي البارد وقنينتان من النبيذ . كان هو يتكلم بعزم عبر الخوان اليها ، وخلال حديثه وقعت يده فوق يدها وغطتها ، وبين الحين والحين كانت ترفع بصرها اليه وتهز رأسها موافقة

لم يكونا سعيدين ولم يلمس اي منهما الدجاجة ولا النبيذ ومع ذلك فلم يكونا شقيين ايضا . لقد كان في الصورة التي ظهرا بها جو من الصميمية الطبيعية ، والناظر اليهما يقول انهما يتآمران معا » .

لقد اخذ كل منهما يبحث بالغريزة عن الاخر لان كلا منهما يدرك قوة الاخر في المجال الروحي المتفسخ الذي يعيشان فيه .

ليس هناك ما يدعو الى الملاحقة بالتفصيل لمدلولات الحدث ابعد من ذلك ، على الرغم من ان في الامكان القيام بذلك على نحو من الدقة يقترب من المجاز الرمزي . اما ان هذا ليس مجازا رمزيا فمرده الى حقيقة كون النسق يبرز من كلية تجربة فيتزجيرالد الحية في مجتمعه وزمانه هو بالذات . وفي النهاية فان اكثر ما يمكن ان يقال هو ان رواية غاتسبي العظيم هي توكيد درامي على شكل روائي متخيل للروح الامريكية في منتصف العالم الامريكي الذي ينكر الروح . وغاتسبي يوجد في هذا التوكيد وحده ويوجد من اجل هذا التوكيد ايضا .

وفي النهاية عندما لا يستطيع حتى غاتسبي ان يخفي ادراكه لخداع حلمه اطول مما فعل ، فان اكتشافه ذاك يجيء على شكل عام يجعل ديزي تذوب فيه ، اي تذوب في العالم الاوسع الذي كانت تمثله في خيال غاتسبي : —

« **لابد انه تطلع الى سماء غير مالوفة خلال اوراق مفزعة ، وارتجف حين وجد شدة السخف في شيء كالوردة ، وشدة قسوة نور الشمس فوق العشب الذي لما ينم بعد . كان عالما جديدا ، عالما ماديا من غير ان يكون حقيقيا حيث الاشباح المسكينة وهي تتنفس احلاما كالهواء ، تتحرك كيفما اتفق في انحاء المكان ...** »

« عالم جديد ، مادي من غير ان يكون حقيقيا »

ومما يدعو الى الاحساس بالمفارقة ان حلم غاتسبي كان هو الذي اضفى الحقيقة على هذا العالم . كانت الحقيقة في ايمانه في طيبة الخليقة وفي امكانيات الحياة . اما ان هذه الامكانيات مرتبطة ارتباطا لا ينفصم بمثل هذه المكونات الرومانسية فهو امر قد حدد حلمه وشوهه وفي النهاية تركه لا معين له حين وقف وجها لوجه امام الزوجين بوكانان ، غير ان ذلك لم يجعل حلمه ينحط او يتفسخ . وحينما ذاب الحلم فقد اطاح باساس الحقيقة الذي يقف عليه العالم ، واذ اصبح غاتسبي وجها لوجه مع الجوهر الطبيعي المادي فقد ادرك ان الوهم كان هناك — كان حيث هناك طوم وديزي واجيال من الامريكيين الصغيري العقول الفليظي المشاعر قد وجدت ذلك الفحوى المادي — وجدته في المادة الخالية من الحلم ومن الرؤية المادة الخالصة ، في الكيان الخالي من الشكل . وبعد هذا الادراك لم يكن موت غاتسبي سوى شكلية من الشكليات الرمزية ، ذلك ان العالم الذي ولد فيه جسده قد رفض الهبة التي خلق غاتسبي من اجل تجسيدها — الحلم التقليدي الذي يمكن من خلاله وحده احداث اليقظة نحو الحياة .

وعندما تختتم الرواية فان تجربة غاتسبي وحلمه المهيض يصبحان بوضوح بؤرة الحلم التاريخي الذي يمثله غاتسبي . وها هو الراوي نيك كاراواي يتحدث : —

« كانت معظم اماكن الشواطيء في ذلك الوقت من السنة مغلقة ، ليس فيها من نور سوى وهج باهت متحرك **ينبعث من عبارة في خليج ساوند واذ اخذ القمر يتصاعد في السماء فان البيوت العرضية اخذت تذوب وتختفي حتى صرت رويدا رويدا اعي وجود الجزيرة القديمة هنا ، تلك الجزيرة التي ازدهرت يوما ما في عيون الملاحين الهولنديين — مطعمة طرية خضراء من العالم الجديد . واشجارها المتلاشية ، تلك الاشجار التي حل محلها بيت غاتسبي ، كانت يوما ما تهمس غواية وفق آخر احلام الانسانية واعظمها ، ولابد ان الانسان لبرهة مسحورة من الزمان امسك انفاسه عجبا تلقاء هذه القارة ، وقد ارغمته على تامل جمالي لم يفهمه ولم يكن راغبا فيه مواجها لاخر مرة في التاريخ شيئا بقدر طاقته على الدهشة والعجب** » .

من الملائم ان يجري هذا المشهد ، مثل كثير من المشاهد الاخرى في رواية غاتسبي العظيم ، تحت ضوء القمر ، ذلك ان التاريخ والرومانس شيء واحد . ويتلاشى غاتسبي في الماضي الى الابد لكي يتخذ مكانه في معية الملاحين الهولنديين (وكانوا اول من حل في نيويورك من الاوربيين) الذين اختاروا لحظتهم في الزمان اختيارا اكثر اسعادا مما فعل غاتسبي .

نحن ندرك ان الانجاز العظيم في هذه الرواية انها استطاعت ، في الوقت الذي اثارت فيه احساسا بطيبة لذلك الحلم الاول في الادب الامريكي كله والامر الذي يدعو الى ان تعطينا اشد نقد واكثره تحطيما للعجب من هذا النقد — اذا لم تكن الادانة هي الكلمة الافضل — يستطيع ان يكون جزء من الثناء . ان غاتسبي وهو التجسيد « الاسطوري » للحلم الامريكي ، يظهر لنا برومانسيته غير الناضجة . وان ادراكه القلق للقيم الانسانية والاجتماعية ونقص ذكائه النقدي وفهمه لذاته وعماه عن المطبات المحيطة به في المجتمع الامريكي وتفاؤله غير الملجوم كل هذه الامور قد تحققت في نص الرواية تحققا نادرا في تمكنه وفهمه . ومع ذلك فان اساس هذه النقائص هي طيبة غاتسبي وايمانه بالحياة ورغبته الاسرة في تحقيق كل امكانيات الوجود ، واعتقاده باننا نمتلك جنة ارضية لكن يسكنها امثال اسرة بوكانان . وان جزء كبيرا من انجاز فيتزجيرالد يكمن في انه يوحي لنا ايحاء فعالا بان هذه النقائص الشنيعة ليست نقائص غاتسبي الخاصة بقدر ما هي نقائص لصيقة بالمظاهر المعاصرة للرؤيا الامريكية ذاتها — وهي رؤيا تقف بغباء وبلا اقتدار امام العالم الامريكي المقابل لها وهو عالم الناس الذين هم من امثال طوم وديزي . تؤدي نقائص غاتسبي في مجال الذكاء والقدرة على الحكم ، تؤدي به نحو الموت — وهو موت روحي على قدر ما هو موت جسماني . غير ان السؤال الاكثر اهمية الذي يواجهنا من خلال احساسنا بالمأساة الفورية الوقوع هو : الى اين ادت هذه النقائص بامريكا .

حمد صالح

الملاذات



تقبل المرارة الداكنة كسحابة حبلى بالهموم . تقبل مثقلة من عالم شاسع يعبث به الجدب الكالح . تدب ببطء نظيم على أفق الذاكرة فتنهض من الصدر بتفاعل عائم عاصفة رهيبة تنذر بالثبور ، متجهة كالموت ، تملأ كل الافاق المعتمة ، وحين يعم السواد هذا العالم انزوي كالمعتاد متقمصاً رعبي تحت سقف ينضح برائحة الخمور الرخيصة . يتململ في الصدر اخطبوط ارعن ، ينشب مخالبه الالف فوق الحجاب الحاجز فيتميز القدح الاول الحليبي بمذاق مرير مشحون بلحظة زمنية مرفوضة من حساب الساعات الثقيلة ، جامدة ابداً في زمن المسير الطويل . ابدا اعي — دون ان تساورني الشكوك — اعي بعمق خطواتي هذه التي لا تقودني الا الى الانهيار والسقوط التام . فاستوضح معالم المرض المزمن تملأني تنتشر كالبثور المتقيحة تحت الجلد المتسخ . دبيب قمل مزعج يتسلق الخاصرة ومنحنى العمود الفقري . يتسرب الدبيب المقيت على كل انحاء الجسم لمقشعر ، فأتحسس مخالبه القاسية تجوس الاعماق بوحشية . حركة لاارادية تولد من الداخل . حركة مبهمة كسحابة حبلى بالهموم ، اتبين فيها — مع الافتقار الى الدقة — الى الف مخلب ينشب فوق الحجاب الحاجز . تلك الحركة الراعشة والتي ربما لا تعني في اسوء احوالها اكثر من الاعلان عن وجودها ، فتمتد يدي بذات الاستمرارية الطقوسية لتقبض على القدح الحليبي . ترفضه بثبات الى محاذاة الوجه حيث يبدو العالم من خلاله اكثر نقاء واصالة . اسكبه دفعة واحدة ثم اغوص بخدر دافيء بعد ان تخمد نسبياً حركات الاخطبوط الهمجية .

× ×

حينما تبرد يداي المسترخيتان بروداً مثلجاً ، وتجيء بحموضة حادة تلك المرارة الداكنة ، وابدأ بتنفس هواءاً ساخنا من انفي اضمن انها معالم المرض . . مرضي المزمن الذي كثيرا ما كان ينتابني ، حيث تقبل نحوي امرأة دميمة ، مشعثة الراس ، انيابها ناتئة بين الشفاه الغليظة ، وثيابها ممزقة . لحمها البارز خلل ثقوب الثوب المتهريء لا يخلو من نعومة انثوية ، ورجلاها المشعرتان معوجتان وضخمتان تنتهيان بمخالب مدببة ومعقوفة . تقبل نحوي ضاحكة بدعارة مقززة ، تحمل

وجه عاهرة مريضة . تمد لي يداً مفلطحة ، منيئة هي الاخرى بالمخالب المدببة . فأتحسس ، كمن يتحسس دنو اجله ، ان هذه المخالب التي تحمل رائحة الموت تغوص الى الداخل ،تمزق الحجاب الحاجز فانازع بيأس للحيلولة دون الموت . كنت اراها تأكل بشراهة غريبة فاصرخ ملتاعاً . اتمرغ في غيوم غائمة من الوحل اللزج ، فارى ـ كما يرى النائم ـ عبر ضحتكها المقيتة وجه أمي الراشح باتعاب كل المقهورين ، وهي تقعي عند رأسي تتمتم بابتهال لا مفهوم ، وحين تسألها عني احدى النسوة المحيطات بها تقيم ملامحها في ذهني ، وتصبح مجرد صوت خاشع يستسلم وهي تجيب ـ عاوده الصرع .

× ×

الكابوس الثقيل زائر مكروه يعاودني من جديد ، وعلى امتداد هذا العالم ـ من خلال رؤيا ليست واضحة ـ كنت اتابع جروحاً بليغة ومؤلمة لألف مخلب شرس ، فأتناول بإعياء القدح المنتصب أمامي . انه الملاذ الوحيد المتيسر ـ على حساب كل الاعراف السائدة ـ لمن لا ملاذ لهم . ينحدر مريراً يحمل طعم الحنضل وهو يتقاطر عبر البلعوم مستقراً في الجوف الملتهب ، فيعلن الاخطبوط عن وجوده بحركة لولبية غاضبة ، ثم يخمد مع فوران السائل الحليبي في المعدة حيث يعاودني الوجه الدميم حاملا معه ذكرى قديمة وبائسة . كان ابي يقول انها سعلاة ، هي بالاصل امراة ممسوخة حلت عليها لعنة الله فإستحالت الى سعلاة . اما لماذا حلت عليها اللعنة فهذا مالا يعرفه أبي ، غير انه يعتقد انها قامت بعمل شنيع اثار غضب من في السماء . تستطيع ان تتعرف على الآخرين بدون الاستفسار عنهم . لاتنام إلا في الماء ، ويعلل ابي ذلك بأن اللعنة ثقيلة ، كالحمى الساخنة لانها متأتية من جهنم . تسعر دائماً في احشاء من تحل عليه ولهذا تتبرد في الماء حيث تنسى للحظات قصار انها ملعونة . تتنفس كالضفادع والاسماك تحت سطح الماء ، ثم تظهر فجأة في النهر ضاحكة بخلقتها الدميمة لتسرق الصبيان الصغار ثم تأكلهم بنهم وشراهة حيوانية. يعتقد ابي انها حاقدة على الجنس البشري لأنها تتحسس الام لعنتها الابدية اكثر من كونها جائعة الى لحم البشر ، ولهذا فهي مخيفة ، حيث لا يمكن التخلص منها بسهولة لانها لا تموت . يقول ابي : عاقبها الله بعدم الموت لتظل على بينة ، وعبرة لغيرها من التشويه الخلقي الذي يلازمها ابداً ، فأصبحت بما مؤداه رعبنا الذي لايموت . رعبنا الذي سيفجؤنا او على غير توقع ، من النهر ، و ..

× ×

.. وكنت خائفاً وانا اقف الى جانب امينة . قلت لها بتوسل

ـ لا استطيع يا امينة . ربما ستخرج السعلاة من النهر

ضحكت بمرح خفيف وهي تقول

ـ هه ، لاتوجد سعلاة ابداً ، انظر الى النهر

وشخصت ببصري بعيداً ، مع امتداد يدها فكان النهر هادئاً ، يرتعش على مد البصر . ينساب ببطء لكنه لايبعث على الاطمئنان . تحاذيه على الجانب الآخر اشجار الطرفة والسلماس التي تتراءى من هذا المكان خضراء داكنة ، كثيرة الشبه بجعل بحقل مدغل ، ولم يفارقني خوفي إلا ان وقوف امينة ـ التي لايبدو انها تكترث لشيء على الاطلاق مهما كان مخبفاً ـ الى جانبي وحده قمين ببث الامان والدفء باوصالي المرتعدة ، وكأنما لتؤكد هذه الحقيقة قادتني عنوة من يدي، وهبطنا المنحدر الرملي الى الشاطيء الذي بدا اكثر تبارقاً ولهاثاً تحت الشمس .

ـ تعال نسبح ...

خلعت دشداشتي دون ان تكف عن الضحك المرح، ومع اني كنت خائفاً لم اعارضها فيما كانت تفعل . دفعتني الى النهر بشدة . لامست جسدي العاري برودة الماء فانتابتني قشعريرة راجفة لاتخلو من خوف بدأ يتضاعف ويتضخم في ذهني فإلتفت مذعوراً اليها . لا اريدها ان تكون بعيدة عني كانت منحنية على الارض الرملية تخلع ثوبها الوحيد فيأتيني صوتها ناهراً .

ـ عيب لا تنظر

فأدير بصري نحو النهر كارها . انظر الى اشجار السلماس والطرفة واتابع مجرى النهر الذي لا يكف عن الجريان المتثائب اسمع ـ دون ان ارى ـ صوت جسدها يرتطم بسطح الماء فأشعر بالاطمئنان اكثر . اخف للقائها في النهر ولكنها تبتعد عني عائمة على السطح الذي تحطمت فوقه شظايا ضوء الشمس المتألقة ومؤخرتها تبرز بوضوح بين رشاش الماء المتناثر من حركة قدميها ، جبلان عائمان من اللحم المغسول بالماء النظيف يذهبان بلموجة نحو المجرى العميق فأناديها ملوحا بيدي

ـ احذري يا امينة ان تأكلك السعلاة

فلم تعر ندائي اهتماماً . شعرها الاسود الناعم يعبث به الموج وهي تواصل عومها السريع راسمة حولي دائرة حسبما اتخيلها انها ليست صغيرة . ارى منها حينما تقبل نحوي وجهاً مكللا بالشعر الناعم تزيده التماعاً شمس حامية ومشعة . تعود ساعة الى الشاطيء بثقة عالية كثيراً ما حسدتها عليها فأفرح لأن المسألة تمت بسلام . اقول فرحاً ومغالباً انفاسي

ـ خفت ان تأكلك السعلاة

وكان جسدها البض يتبارق بلمعان زجاجي صقيل على ضوء الشمس حيث اغراني فيه ذلك التناسق المتكامل الذي يفتقر اليه جسدي واجساد كل ابناء القرية ، حتى الكبار منهم ، فأديم النظر اليها ببلاهة طفولية ، ولم افطن الى عريها الى ان نبهتني هي الى ذلك باشارة عفوية من يديها اللتين انفرشتا امام الفخذين المتلاصقين ، وكانت وهي عارية تبدو جميلة جداً ، واكثر

قرباً من النفس ، وشعرها المبتل يتموضع بسواده الفاحم على صدرها النظيف ، تقول وهي تنزلق في الماء ليس بعيداً عن الشاطيء .

ـ الى متى تظل خائفاً من السعلاة ؟ الرجال لا يخافون

وتبتسم بذات المرح المألوف مما شجعني على القبض على رسغها باحكام ، والسير بجانبها محاذراً الوقوع بين يدي سعلاة تتراءى لي آتية تزحف تحت سطح الماء . ترصدنا ـ امينة وانا ـ من مكان مجهول ، من كل النهر . تتحرك بخبث نحونا . ربما ستمد يدها المفلطحة بين لحظة واخرى وتخطفني من امينة ، او تخطف امينة مني ، او تختطفنا معاً ، وبكل الاحوال انا الذي يعاني رعب الخسارة الآتية فأهمس بتخوف وتوسل في اذن امينة

ـ لنعد الى الشاطيء

تجيب باصرار يحملني على الموافقة

ـ بل نمضي الى الامام . نسبح مثل الكبار

وبرغم عدم ارتياحي لهذا الاصرار العنيد اری نفسي مضطراً على نحو مبهم لمجاراتها . قبول مشيئتها بعدم ارتياح . التصق بها مع ان التيار كان جارفاً في المكان الذي وطئناه ، فأتحسس دفء جسدها الملتصق بجسدي هل امينة خائفة مثلي لا يبدو انها كذلك . امينة اكبر من الخوف . اقنع نفسي بهذا واواصل المسير المتردد الى جانبها ، وكان الماء يغطي صدرها وصدري ايضاً ، وايدينا متشابكة حيث يقل خوفي الى حد ما ، إلا ان المسير الى الامام يبدو صعباً للغاية من جراء عمق الماء ، وللتخلص من دفع التيار المتزايد اضحى لزاماً علينا ان نعوم ، وفجأة . . تفلت امينة رسغها بحركة لا ادري كيف تمت من يدي فيقذفها التيار بعيداً عني ، حيث اعود سابحاً بارتباك الى الشاطيء . اجلس على الصخور الصغيرة وانظر بقلق الى امينة وهي تتابع سباحتها المطمئنة الى ان تعود الى الشاطيء هي الاخرى . ظلت غاطسة في الماء إلا ان عريها كان واضحاً . وكنت دائماً اود ان اراها عارية ، فهي تبدو هكذا اجمل مما هي عليه عندما تكون مرتدية ثوبها المتهريء

ـ لماذا انهزمت ؟

اجبتها بارتباك

ـ لا اشعر بالاطمئنان

تساءلت بتحد

ـ ما الذي ستفعله لو ان رجلا كبيراً حاول اخذي بالقوة وانت موجود ؟

قلت لها متوسلا

ـ كفانا سباحة ، لنعد الى البيت

قالت بسخرية وهي تنفض راسها المبلل

ـ الست رجلا ؟

قلت

ـ لنذهب يا امينة

قالت ببساطة

ـ الرجال لا يخافون

اغادر الماء معرضاً جسدي لنور الشمس ، ثم ارتدي دشداشتي التي سرعان ما تسرب اليها الماء من جسدي فاستلذ بملامسة القماش الرطب لبشرتي . اقف منتظراً عند ثوبها المكوم على الصخور المفروشة على الشاطيء فيما كانت هي تغوص تارة في الماء وتظهر ثانية . تتبارق بلمعان اخاذ ، كسمكة ملساء تسبح باتقان ، فأفكر بأن امينة جزء مني يجب ان لا افقده والا سيظل مكانه فارغاً ما دمت على قيد الحياة . تشير لي ان استدير الى الخلف لانها تريد ان تخرج من النهر ، غير اني اريد ان اراها عارية . امينة جميلة على نحو خارق حينما تكون عارية .

ـ لن استدير الى الخلف

تعبر عن استيائها بتكشير تأنيبية وتعود الى نفض شعرها من الماء ، وحين أهز كتفي معلناً اصراري على الرفض تبصق علي من فمها فأضحك بشماتة . ترجوني بحركة من يديها ان ادير لها ظهري ولكنني لا امتثل لها . اظل واقفاً في مكاني ومع ان الماء الازرق المتلالیء لا يخفي جسدها ، على العكس يظهره اكثر عرياً إلا انها ولا ادري لماذا لاتود مفادرته . قلت لها

ـ اني اراك الآن عارية فلماذا لا تخرجين

رنت نحوي بتوسل فقلت لها ضاحكاً

ـ انت جميلة جداً حينما تكونين عارية

حينئذ استبد بها غضب مفاجيء . نهضت واقفة بوثبة سريعة . تماثلت للحظة مأهولة بسكون مذهل . عالم براق ومغسول من اللحم الطري غائص الى الركبة في الماء . حوله والى امتدادات نائية تتكسر افواج هائلة من الشظايا المتوامضة . تحرك تمثال للحم بلهوجة غاضبة مخترقاً الشاطيء وضوء الشمس والرمل والحصى الناعم . انحنى على الثوب المتهريء بتكلف واضح فلم اعد ارى سوى كومة القماش العتيق وخصلات الشعر الاسود .. الرطب والوجه المضاء بينهما . ارتقت منحنى الرمل الذي يخترق الجرف الترابي المؤدي الى طريق القرية بخطوات قلقة . تبعتها صامتاً ومستشعراً غضبها الذي كتمته عني . وكنت ارى اثار قدميها الحافيتين موصومة على التراب ، وامامنا تمتد الحقول المصفرة الى مالانهاية . سألتها

ـ هل انت زعلانة ؟

نفضت راسها نفياً ، غير ان الصحيح هو عكس ذلك كما تدل عليه سحنتها المنقبضة . سرت الى جانبها بضع خطوات ثم سألتها ممازحاً

ـ اذن ، لماذا انت صامتة هكذا .. ؟

التفتت نحوي بانفعال وقلبت شفتيها الطريتين ثم اندفعت تركض في الطريق الترابي الذي يخترق الحقول ، وكنت اراها وهي تركض اشبه بغزالة

المذعورة يعبث الهواء بثوبها العريض ، وشعرها المتناثر بخصلات ما زالت — برغم حرارة شمس الظهيرة المرتفعة — رطبة . ركضت وراءها بكل ما املك من سرعة ، وكان التراب تحت قدمي ساخناً ، والحقول على الجانبين تنسحب الى الوراء ، وقد وضحت فوق المنحنى الارضي اسطح بيوت القرية . رأيتها تنعطف في حقل القمح متعثرة بالسنابل فتبعتها معقباً ذات الطريق . كانت تلهث بشدة وقد تباطأ عدوها في الحقل الكثيف ، فأمسكت خصلة نافرة ، وحين حاولت التخلص من قبضتي المحكمة هوينا معاً على بساط من سنابل الحنطة المثمرة . انطرحنا متعبين ، ينضح العرق من جبهتنا اللتين لوحتهما الشمس الحامية . وجهان متقابلان ، واللهاث عالم محموم .. خائف .. يتحشرج هامساً بوشوشة السنابل الدافئة ، وكانت امينة تنظر بوجهي صامتة ، وصدرها المكشوف يرتفع وينخفض باضطراب ، وانفاسها المتقطعة تمسح جبيني تحاملت على كوعي لاهثاً . همست وانا اديم النظر في وجهها الوسيم

— احبك يا امينة

ابتسمت برضى واجابت هامسة

— وانا كذلك ...

لثمت جبينها بارتياب وتخوف ، فتذوقت طعم العرق الناضح بغزارة لا ارادية بماذا يذكرني هذا الطعم المألوف ! .. ربما بطعم الارض التي نستلقي — الآن — فوقها متعبين

انفرج الباب الخشبي العتيق عن قامة قصيرة مكتنزة . اطل براسه قبل ان يدلف الى الداخل تنحنح باقتضاب لا يخلو من سخرية واسف . لم يكن يريدني ان ارتاد هذه الاماكن الانهزامية كثيراً لانه مقتنع بان اولى خطوات الانهيار تبدأ غالباً من قدح خمر وتنتهي برصيف او بمزبلة او بمركز للشرطة ، غير اني لم اعلق اهمية على مثل هذه الآراء المعتدلة مع قناعتي بجديتها على صعيد المنطق العام . القى السلام بايماءة من راسه وقابلني على الكرسي الخشبي عابثاً باصابع دقيقة بشعيرات شاربه الرمادية ، وكان اصبع كفه اليمنى مدهوساً مما يضفي على حركة اصابعه لوناً خاصاً ينفرد به ، وكان المصباح المتدلي من سقف الغرفة يفضح اولى بوادر الصلع الخفيف الذي بدا يزحف على مقدمة راسه ناولته القدح الطافح الحليبي فإرتشفت منه قليلا وتركته على ميز الفورميكا . كان وجهه المنتفخ ، المائل الى الاصفرار المحتقن ، المشوب بأرضية رمادية باهتة ينقبض على نحو مذهل حين يتجرع قدح الخمر الاول لكنه لا يلبث حين يستبد به الخدر الدافيء الذي يبدأ عادة من نهاية القدح الثاني الى وضعه الطبيعي الذي لايوحي بأكثر من استسلام بليد ومقهور لآهة مضمومة تحت اللسان وشبكة الانفلات ، لكنها لا تنفلت ابداً .

قال وهو ينظر نحوي من فوق القدح

— ان نلوذ برحمة الخمر والارصفة ومزابل المدينة افضل من ان نستجدي الرحمة من لارحمة في قلوبهم

لم افهم كل ما قاله في اللحظة ، إلا ان مصمصة شفتيه وتقلصات وجهه المنتفخ وتركيز نظراته على هذا النحو ، كلها دلائل تشير بما لا يقبل الشك الى انه يود الدخول الى موضوع حساس . وكل موضوع مهما كان متواضعاً يطرق بين رشفات الاقداح المترعة يمتلك قدراً من الحساسية ، إلا ان من فضائل الخمر في هذا المضمار ان المواضيع جميعاً تنسى قبل ان تكتمل . استلقى على الكرسي باسترخاء وتساءل

— ما هي اخبار امينة ؟

كرعت ما تبقى من القدح وتذوقت القليل من حبات الحمص المملح وانا اكمل ملأ القدح الآخر اجبت

— ليس من جديد . هي في مكانها ، وانا كما ترى ، والعقبات ما برحت تتضاعف بيننا

قال متصنعاً الهدوء

— من رايي ان تتركها وشانها

اجبته بذات الهدوء

— ليتني استطيع

قال

— ولكنك ايضاً لا تستطيع المجابهة . انت اضعف من ان تزاحم رجلا بهذه الامكانيات على خطيبته

— ساحاول

— تفشل

لم اجد ما اجيبه به فإكتفيت بالتقاط حبات الحمص المملح في حين مضى هو الى القول

— امح من ذاكرتك شيئاً اسمه امينة هذه المخلوقة اصبحت لغيرك . لرجل اقوى منك

— انك تطلب مني المستحيل

اشعل سيكارته بهدوء ونفث الدخان بدفعات متقطعة الى الاعلى ومضى يتأملها وهي تزحف حذاء الجدار الاجرد متسائلا

— هل نسيت بمثل هذه السرعة ما حدث ؟

زرعت بصري في جبينه العريض فكان على شكل صحراء جافة مترامية الاطراف ، مملوءة بالاخاديد والكثبان والسراب الخادع . سمعته يضيف بصوت منخفض يشي بالتأنيب والقهر معاً

— هل نسيت مأساة مهدي صالح . لا اعتقد انك جاد في اعادتها ثانية

كانت الصحراء جبيناً ينضح بالهموم والتعب ، وثمة صوت ناء مدفون يرتعش في سماء الذاكرة كهمس ريح متباطئة

— تعقل يارجل فإن الجراح القديمة لم تندمل بعد .

نفذ السير بلا كلل وشمس حزيران جحيم مسلط على رؤوسنا المكشوفة ، تلهب اجسادنا التي لا تغطيها سوى الدشاديش العتيقة ، والحصى الناعم ينغرز في اقدامنا الحافية فنتأوه بمرارة بائسة . السموم الساخنة

تندفع من انفينا عابقة برائحة جدب الجزيرة ، وحلقانا جافان فنشخص بابصارنا في الارض المبسوطة امامنا فلا نصطدم بشيء يعيد لنا الثقة بالنفس سوى السراب الخادع . بحار لاهثة من السراب تنفرش على اديم الصحراء المترامية الاطراف ، ولكننا لا ننخذل ، نشحذ العزيمة من اجساد بدات تنهار في منتصف الطريق ولكنها ما برحت ماثلة تحت الشمس تصر على مواصلة المسير . نتلمس بطء خطواتنا المتعبة . يشد احدنا على كتف الآخر شاحذاً منه ما تبقى من قدرة على بذل النفس الأخير في سبيل قطع مسافة ابعد ، وكنت اسمع انفاسه المترددة فأتوجسها بحذر تنبض تحت قدمي الحافيتين كثيرة الشبه بأنفاس كائن مجهول يحتضر تحت الحصى الناعم . نفس مرتبك وساخن . وربما هو الآخر كان يشاركني ذلك الاحساس فقد توقف لحظة . اصاخ السمع بانتباه . نظر الى الاسفل متأملا الارض الكالحة ثم واصل خطواته المتعثرة باذيال الدشداشة انعريضة ، وكان صدره يرتفع وينخفض بارتباك واضح فيبدو وجهه الكامد السحنة محروق الجلد . ناصل الهمة . يشير الى عمق المأساة التي تطل من كل ذرة غبار ساكنة على وجه الصحراء الواسعة ، وحولنا ثمة شجيرات برية جافة متناثرة في البعيد كعلامات شاذة في هذا الجفاف المريع ، مقحمة على لوحة ليست متقنة التخطيط ، ووديان كالاخاديد في الوجوه التعبانة ، والكثير من كثبان الرمل غائصة في السراب . قلت من بين اسناني شاداً على شفتي التي كانت تؤلمني حينما تلامس اسناني

ـ لا ينبغي ان نموت قبل ان نشرب حفنة ماء

ـ سنصل النهر عما قريب

وكنت اعلم كما يعلم هو ان النهر ابعد من ان نصله عما قريب ، لكن ايماننا بصحة هذا القول عائد الى انحدار امكانياتنا في جرجرة اقدامنا الى الحد الذي بتنا نتوقع السقوط على وجهينا بين لحظة واخرى ، ونكن مهدي يصر على عدم السقوط برغم كل شيء آخر ، وكنت استمد امكانياتي على مواصلة المسير من اصراره العنيد. وكانت الصحراء العقيمة تتوالد امامنا الى ما لانهاية . لم اكن يائساً الى حد فقدان الأمل في الحياة نهائياً إلا ان مجرد دليل يشير الى وضع حد لهذا التعب القاتل معدوم . وكنا نسير ، وامل بهيم هذا الذي يدفع مهدي صالح نحو التفاؤل ، وكنت اشخص ببصري متلهفاً الى كل جهة تبعث على التفاؤل فلا البث ان اواجه تلا كالحاً او شجرة جافة او كثيباً رملياً . قلت

ـ هل نستطيع ونحن بمثل هذه الحالة ان ندفع عن انفسنا إذا ما هاجمتنا بعض وحوش الجزيرة ؟

اصغى باهتمام لكنه لم يجب . تبين على الارجح من لهجتي الضعيفة انني اسأله فيما إذا كان يدخر شيئاً من متانة الاعصاب التي تدفعه ، وتعينني على الدفع الى مسافة اكثر مما جعله يقف ازاء مسألة في غاية الخطورة، وهي اننا حتى إذا سلمنا من نتائج هذه الرحلة الحمقاء فإننا قطعاً لن نسلم من اثارها التي ستمتد على امتداد المتبقى من عمرينا ، هذا فيما إذا كان للعمر بعد الآن بقية تستحق الذكر . سنحملها في صدرينا آهة مزمنة ، وعلى جباهنا بصمة ملتاثة ، كجرح سوط مدان او ناب وحش مسعور ، وهذه الصحراء مملوءة بالوحوش . ربت بيده المعروقة على كتفي ، وخرج عن صمته للوهلة الاولى برغبة واضحة في الحديث . تكلم كثيراً ، ولكنني كنت استوعب منه القليل . اوضح لي بشكل او بآخر بأن مجمل القضية ليست اكثر من رحلة شاقة تحملناها بصبر حقيقي كما تحمل الكثيرون قبلنا ويتحمل الاكثر بعدنا مثلها ، فليس امامنا سوى مغالبة ضعفنا ، ورفض الاستسلام للتعب مهما كان مهيلا . كان يحدثني عن مفهوم الانسان الحقيقي الذي يرفض السقوط في اشد الحالات تعرضاً للسقوط ، او على الأقل يدفع بنفسه آخر خطوة يستطيع ان يرميها امامه قبل ان ينهار تماماً، ولكي نكتسب مثل هذا الشرف العظيم علينا ان نرفض الموت بعنف . ان نجتاز الامتحان العسير ، فالتشبث بالحياة ضمن هذه الظروف العصيبة يعني في كل الاعراف السائدة قمة النضال الانساني .

صعقت بالخبر المذهل ، فإستيقظ الاخطبوط من سباته . تمطى بهدوء تثاءب تحت الحجاب الحاجز مد مخالبه الألف باسترخاء . كنت اتخيله الآن كوحش كاسر ينام في صحراء جديبة . جائع رقد تنبه الى وجود فريسة سهلة وضعيفة فمضى يلعق ريقه باءشتهاء . كنت افكر بأني في افضل احوالي مدعاة الى احترام النفس لست ابداً اكثر من عاهة ناقصة تفرق بذهول متشنج تملأها من الداخل اكذوبة كبيرة . وكانت الغرفة ضيقة خانقة ، يحتلها سرير مبعثر ، وفي الزاوية منضدة خشبية فوقها مرآة صغيرة . . مدورة ، وادوات حلاقة متسخة وكتب علاها الغبار وجرائد قديمة، وعلى الأرض المفروشة بكسر الطابوق المرصوص والآجر العتيق تتناثر اعقاب السيكاير بنحو ملفت للنظر ، وفي الراس ينبعج سيل ضاج صاخب من الطنين الاجوف ، ونقطة انحراف هائلة وجدت على مسار الحياة وما برحت مصعوقاً بالخبر المذهل .

تخيلته يغفر فاه مستسلما على غير عادته لمرارة آخر المطاف . يهمس بتمتمات متكلفة ميتة . بلا شك ان الجفاف انتشر وقتها الى حد ان العالم تكور على نفسه مبهوتاً .استحال الى بقع حمراء مشتعلة كشموس ملتهبة تنطفيء تباعاً على افق تكتسحه العتمة الخانقة . ثلاث رصاصات بانت على هولها مجرد صوت ثاقب يحمل رائحة الموت . يتردد في سكون الليل . اصداء متجاوبة تنحشر في كل الآذان ، في صدور كل الظامئين ، وتشوه عن عمد جدران المدن الغارقة في السكون وما برحت مصعوقاً بالخبر المذهل .

حصرت وجهي في دائرة المرآة المغلقة فطالعني وجه مهدم .. عبوس ، استبعد ان يكون هذا هو وجهي الحقيقي . لقد تغير كثيراً دون ان افطن الى ذلك . يرتسم عليه ثمة احساس مسبق بالخسارة . احساس من بدأ يعي دون ان تساوره الشكوك ـ يعي بعمق خطواته هذه التي لاتقوده إلا الى الانهيار والسقوط التام . انها بداية الرحلة يا مهدي . بداية التعب . ما زلنا منذ ان بدانا نحفر خسائرنا في جدار البداية الصلب ، وسنبقى اولئك المتعبين الذين يبحثون في خضم بؤسهم عن نهاية مقبولة ، فلماذا انتهيت على هذه الصورة الاليمة .. لماذا انتهيت ؟ اجلت بصري في الغرفة المعتمة فلم يصادفني شيئاً ، وعدت لأغوص كلي في دائرة المرآة المغلقة وما برحت مصعوقاً بالخبر المذهل .

ـ ها هو النهر يا مهدي قاب قوسين او أدنى

بلا تعمد إنفلت من لساني همس مبحوح ، محشرج فركضنا بهمة لم نكن نتوقع اننا نملكها . نسينا تعبنا ويأسنا ، ركضنا كطفلين يستقبلان امهما العائدة بعد غياب طويل ، نترنح ونحن نركض . نغالب لهاثنا الذي ازداد جفافاً ومرارة في حلقينا . نبلل شفاهنا بلساننا المزبدين كأننا نستمد نسغ الحياة بعد ان فارقنا كثيراً . لم نفكر وقتها بشيء على الاطلاق . همنا الوحيد هو ان نصل النهر بالسرعة الممكنة . لاندري فيما إذا كان هناك نهر ام لا . كل الذي ندريه اننا نركض باتجاه شيء ازرق كالسراب ضمن الاف الاشياء المخيبة للآمال في الجزيرة القاحلة بحجم خط قلم الحبر الفاتح، والسموم تتكاثف في عيوننا المحلقة كرصاص منصهر . بسبيل من ماقينا المغبشة وما فتئنا نركض . نركض ما امكننا ذلك . وكانت يداي باردتين كقطع الثلج ، وسخونة عطنة تفوح من انفي ، وانا الهث محموماً، واسمعه الى جانبي يلهث، والارض من حولنا ظامئة يجتاحها لهاث عصيب ، وكان وجه امي يطل علي عبر الدوار كئيباً . ما زالت كما كانت كئيبة وكأنها لا تعرف في هذا العالم سوى الكآبة .

قال محمود باصرار

ـ لا تستطيع ان تحلم حتى النهاية . اصح يارجل . افتح عينيك على الدنيا وإلا فالعواقب وخيمة وكان مهدي محفوراً في ذهني كإطلاقة ثاقبة تمزق هذا السكون الثقيل ، كصرخة ادانة ترتفع عالية ولا تخمد . كان يهتف باصرار

ـ يجب ان نصل

لا ادري كيف وصلنا ، ومتى ؟ كل الذي ندريه ان الطريق كان طويلا ومظنيا ، ونحن الآن كأي عاهتين متوفرتين تستلقيان بغيبوبة زمنية مكثفة على شاطىء نهر ازرق ينبض بانفاس الحياة . هو يتوسد ذراعه ، وساقاه متكورتان في بطنه ، ودشداشته التي تحمل لون التراب مبللة بالماء فتبدو اكثر عتامة من لون الغروب المنتشر على الأرض ، وانا بالقرب منه اتوسد الحصى الناعم وامد ساقي باتجاه الشاطىء . تنام في جسدي المنهك اتعاب سنين طويلة وقاسية من التخبط في جفاف الصحراء ، غير ان الاحساس وحده لعدم فقدان الحياة بعد هذه الرحلة الشاقة يكفي لا عطائي قيمة كبيرة حول صحة كل ما قاله مهدي .

كنت بين اليقظة والنوم اتوجس الانهاك والالم المبرح ينمنمان في المفاصل . يتسلقان العظام . يزحفان تحت الجلد المشوب بسموم القيض اللاهب ، وفي رأسي المملوء بصمت الغروب . بساط اسطوري جميل يرتعش منساباً بمسار نظيم وترتيب كما هو موجود في ذهني . في ذهن مهدي صالح الذي يستريح الآن باحضان غيبوبة يستحقها . في اذهان الآخرين . آتياً من الشمال مروراً بنا ـ مهدي وانا والآخرين ـ هادئاً وهو ينحدر نحو الجنوب . آتياً من مجهول بعيد ليذهب الى مجهول ابعد ، ونحن كأي عاهتين متورمتين داكنتين تستلقيان بغيبوبة زمنية مكثفة بين مجهولين متباعدين ، وفوقنا ترقد جبال من التعب ، فألوذ ـ كالمعتاد ـ بظل امينة ودفء ذكرياتها الجميلة . صبية متناسقة الجسد . غاضبة . مزروعة في السطح الازرق المرتعش ، تتحدى وبجرأة نادرة رعبنا الذي لايموت ، فأمني النفس بفرحة طفولية بريئة قد لا تجيء ، واتساءل بحسرة ، لماذا لايظل الانسان طفلا مدى الحياة ؟

كنت ارنو الى النهر مستسلماً لهذه اللحظة المسترخية التعبانة حينما رأيتها تقبل نحوي ضاحكة . تخترق السطح المرتعش مشكلة حولها دوائراً لا تلبث ان تنحدر متلاشية مع التيار . كانت دميمة الخلقة ، مشعثة الرأس . انيابها ناتئة من بين الشفاه الغليظة وثيابها ممزقة . لحمها البارز خلل الثقوب المنتشرة في الثوب المتهرىء لا يخلو من سمات الثوية برغم غزارة الوبر المنتشر على جلدها النحاسي . وكانت رجلاها معوجتين تنتهيان بمخالب معقوفة . تقبل نحوي ضاحكة بدعارة مقززة . تمد لي يداً مفلطحة مليئة هي الاخرى بالمخالب المعقوفة . يشلني ذعر مبهم فأحاول النهوض، غير ان ذلك لم يعد ممكناً الآن . انها فوقي . تتفحصني بعين امرأة خبيرة . امرأة لا تموت . عاصرت كل الاجيال اتأملها مرعوباً . كما هي بذهني تماماً فاهمس بحس ميت .. اخيراً رأيتها . فأتمنى لو املك القدرة على النهوض . انازع في بركان يغلي من الرعب الخانق ، ولكني ابداً ، كنت اهرب بداخلي فقط ، وهي ما برحت تضحك ـ فوقي تهيمن كالغروب ـ بذات الدعارة والتقزز فما أحس حولي بشيء سوى قطرات الماء المتساقطة على جلدي المرتجف . تنطرح فوقي عارية . تلجني باشتهاء إمرأة ظامئة . اتوجسها تنغل في جسدي كخنجر صدىء . تذوب في صدري وانفاسها المعطنة تلفح وجهي المنكمش وحشرجاتها المتقطعة تتأوه بانين شبق ومثير ، وكانت تنزلق باطمئنان تحت الحجاب الحاجز ،

وكنت الآن اكثر من ذي قبل مقتنعاً من كوني لست اكثر من عاهة مدنسة . مجرد اكذوبة مرفوضة ومشوهة تستلقي على الشاطيء ، وكانت السعلاة في صدري ترتدي جلد اخطبوط رهيب بألف مخلب معقوف تحفر في صحراء الداخل الواسعة . وكنت بالم اعاني مرارة التحول الكبير ...

تنبهت غير مصدق سمعي الى صوت امي الناضح بالكآبة وهي تجيب هامسة

ــ عاوده الصرع

فتحت عيني الدامعتين على معالم اشياء ليست واضحة . جدار طيني ، وسقف من الخشب وحصران البردي ، وباب موارب ، ووجوه نسوة متشحات بالسواد ، وامي كومة من الهموم منحنية عند راسي ، ووجه امينة الباسم كالمعتاد يطل علي من عالم ناء متألق، كهالة ضوء تنبثق من نافذة الجدار . قالت وابتسامتها العريضة تتراقص على شفتيها الموردتين

ــ اما زلت خائفاً من السعلاة ؟

اطبقت جفني ملتاعاً ، وكان وجه امينة تحت الجفن يورق باسماً بلون الخبز . وكانت النسوة المحيطات بجسدي المسجى ينهرنها عن التحدث معي الى ان افيق تماماً ، غير اني سمعتها بعد لحظة قصيرة تهمس بالقرب من اذني

ــ الرجال لا يخافون

× ×

الليل كهل اجرب يطل متهيباً من النافذة الوحيدة، وثمة في جبينه الاسود نجمة واحدة منفردة تومض في مركز النافذة المتشحة بمربع دامس ، كعين زمنية بصيرة مترقبة تنبض بحدة بين الاقداح الفارغة ، وهاانا ــ كما هو انا دائماً ــ مجرد اكذوبة حياتية باردة . عاهة بحجم العين البصيرة تلوذ برحمة الترحال الابدي . مجرد وعاء يتظاهر بالاتزان . يظم بداخله اخطبوطاً قذراً لا يكف عن العبث القاسي . متروك على الشاطيء منذ الازل ، لايجيد سوى الحساب الدقيق على رؤوس الاصابع . حساب الخسائر ، وحساب الساعات المحطوطة ، وحساب النهايات السيئة وحساب الاقداح المملوءة .. الفارغة .. المملوءة .. الفارغة ..

قال محمود متثائباً

ــ تأخرنا اليوم كثيراً ، الاتذهب ؟

اهز راسي نفياً وارنو بلا تركيز الى الزجاجات المتراصة والاقداح واواني المزة ، وافكر باني ما زلت امتلك نقوداً تكفي لطلب ربعاً من العرق . يقول بلهجة اقرب الى التهديد منها الى مجرد الافصاح عن رأي يود الادلاء به

ــ اذا كنت مصراً على البقاء فهذا من شانك . اما انا كما تعلم ..

وكنت اعلم حقاً انه متزوج ، وعلاقته مع زوجته ليست سيئة مع تذمره الدائم ، ويخشى التاخير عن بيته بحكم كونه أباً يحرص دائماً على أعطاء الآخرين فكرة معقولة ان لم تكن جيدة عن هذه العلاقة كزوج ناجح اولا ، وكأب مقبول بين العديد من الآباء السيئين ثانياً ، ولكنه يتعمد ان يشعرني ــ خصوصاً بعد ان اسكر تماماً ــ بنوع من المسؤولية الثقيلة التي تمليها ظروف الانحراف في عمر الصداقة القائمة بيننا على اعتبار انه يمثل الامتداد الطبيعي والمشروع بيني من جهة وبين بقعة ارض تحتوي جثة مهدي صالح من جهة اخرى ، مع ما تمثل هذه البقعة من ورم في وعينا المحبط ، وهو اذ يبدو امامي بكل هذا التحفظ فانما على الارجح يحذر النتائج السلبية التي غالباً ما توافقني بعد ثمل شديد ، وعند هذا الحد كان لابد ان يوضح للعيان شكل الانفراج الحقيقي الذي لا يمكن تفاديه بأي حال من الاحوال ، حيث بدانا نختلف في كل شيء تقريباً ، وكان من المعقول جداً ان نختلف . محمود يموت بين زوجته واولاده موتاً منتظماً وهادئاً ، وانا اصهر اتعابي وخسائري وعاهاتي في اقداح لا تمتليء الا لتفرغ . وكلا الموتين ــ وهذا هو اللقاء الوحيد الباقي بيننا ــ حياة قائمة . حياة الجثث والاكاذيب والخسائر والعاهات المرفوضة . حياة ميتة لا سبيل الى نكرانها

× ×

كأي منبوذ يعاني قسوة الاهمال يحمل وجهه المطمور تحت اطنان من القهر ويرتحل . كنت اسحب معي جسداً متراخياً عبر صمت المدينة الغافية في سكون المقابر ، وحين اصطدم بعامود كهرباء او جدار أو أتعثر برصيف او حفرة ينتابني احساس بالصحو غير المستحب فافكر بأني رغم كل شيء آخر يجب ان ينام الليلة في غرفتي المؤجرة . وكانت غرفتي بعيدة . أبعد من حفنة ماء بالنسبة لظاميء تجف الصحراء على لسانه ، وكنت اكره ان احسب خطواتي المترنحة ، ولكن غرفتي المؤجرة بعيدة . فالشوارع كلها ثملة ومألوفة واعمدة الكهرباء ايضاً وواجهات البيوت الحديثة الطراز والوان السيارات القابعة بمحاذاة الجدران ، وهذا التعب . كل شيء مألوف الى حد الالم فأغمض عيني مكرها واتهالك باعياء على الرصيف وانا اتمتم بعجز

ــ احبك يا امينة

تجيء متألقة من جوف نهر الاضواء الطافحة بالنور

صبية عارية . ترجوني ان ادير لها ظهري لترتدي ثوبها العتيق فلا امتثل . تبدو وهي مستاءة جميلة ورائعة . تخرج عارية من النهر فأتمثلها ببلاهة مندهلة . سرتها محفورة الى الداخل بحجم الاصفر، وعند ملتقى الفخذين يرتعش سطح املس مفروش بزغب اصفر ناعم . يمتلىء بصري بتمثال اللحم المغسول فالهث ظامئاً في تجلي غضبها العارم وافكر بأن امينة جزء مني يجب ان لاافقده والا سيظل مكانه فارغاً . كانت تركض كغزالة مذعورة في حقل القمح المفروش على مد البصر فاركض وراءها لاهثاً ومعقباً ذات الطريق الذي سلكته هي بين سنابل القمح . امسك شعر راسها الرطب من الخلف وحين تحاول التخلص من قبضتي المحكمة نهوي معاً على بساط من سنابل القمح المثمرة ، فاغوص الى حد الغياب بوجيب رمانتين صغيرتين لا تملآن قبضة اليد .

× ×

بدات افيق ، او هكذا خيل لي ، غير ان كل شيء ـ وهذا ما يدعو للاستغراب فعلا ـ يجابه بصري لايشير الى ماهو افضل من بقايا معركة خاسرة فأعيد من باب التاكيد الحساب على رؤوس اصابعي مدققاً بإمعان في كل شيء مرة اخرى ، غير ان ما اراه يظل مجرد بقايا مهتوكة ترقد في هذا الصمت الثقيل . اكذوبة لا تقبل المواربة . عاهة نتنة . قدح اخير طالته ريح الزيف وهو ماكث في صلب النقاء . اتوجسها في مخيلتي امراة كاملة تنبع في راسي متألقة عبر عتمة عبر الخرائب الموحشة تبتسم كعادتها .

ـ اما زلت خائفاً من السعلاة ؟
ـ امينة افهميني
ـ الرجال لا يخافون
ـ الاخطبوط يا امينة
ـ لا تلتفت نحو اكذوبة
ـ حياتنا اكذوبة

تزداد ابتسامتها عرضاً وهي تتساءل
ـ ما الذي ستفعله لو ان رجلا حاول اخذي بالقوة وانت موجود ؟
ـ كل الذي استطيع أن اقوله هو اني لست اهلا لحبك يا امينة
ـ قلبي كبير

ـ ولكنه لا اعتقد يستوعب عاهة بهذا الحجم
تهمس بذهول مرير وكأنها لا تصدق ما تسمع
ـ لشد ما تغيرت . كان املي فيك بلا حدود
تمتمت بعجز

ـ رفض الموت عبث يا امينة
ـ بل حياة تستحق الاحترام ولكنك نائم في الظل

ـ نائم على الشاطيء منذ امد بعيد . هذا مكاني الحقيقي
ـ توهم نفسك بحياة ليست موجودة على الاطلاق
ـ ما تبقى من حياة

ـ ما زلت طفلا وديعاً تخاف ان تجلس بين الكبار
ـ كان املي ان اراك طفلة تركضين بمرح بريء ودائم بين الحقول

قالت بحزم

ـ انا لا اكذب على نفسي
ـ وهل انا اكذب على نفسي ؟

ـ بل لا تجرأ ان تطرح عليها اسئلة جادة
ـ لا تظلميني يا امينة

ـ ابتعد عن الشاطيء ولو بمقدار شبر واحد وسترى ان كل ما اقوله صحيحاً ...

... كان مهدي صالح يلهث باعياء وهو يزفر غيظه في وجهي الذي لوحته شمس الصحراء الملتهبة
ـ يجب ان نصل

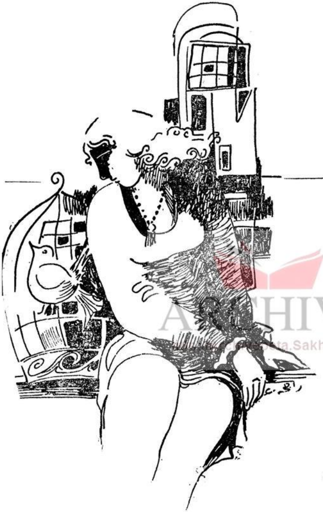
يصر على اسنانه ويمد بصره جانباً اطراف الصحراء المترامية فيربت على كتفي بمرارة

ـ ليتنا لم نبتدىء . لم نخلق . لم نحب . اما وقد تم كل شيء رغماً عنا فالشيء الوحيد الذي نستطيع ان نفعله هو ان نواصل .. اليس كذلك ؟

فاهمس باعياء مثقل ، وانا مغمض جفني الثقيلين على صورتها المتالقة ، وامد يدي متلمساً وجهها الذي يذكرني بلون الخبز .

ـ اقتربي يا امينة . اقتربي ، فما زال بهذا الجسد المنخور بقايا حياة

ينتفض الاخطبوط بحركة كما لو أنه اصيب بضربة يد فولاذية قاصمة هبطت من جهة نائية فتكور تحت الضلوع مرتداً ومخلفاً وراءه اثار جروح بليغة كطعنات خنجر صدىء فارى ـ كما يرى النائم ـ الف مخلب تتحرك بتشنج قاس ، مرتفعة في عتمة الداخل . تخمش تحت الحجاب الحاجز بمجون سافر وكانت يداي باردتين برودأ مثلجاً والمرارة الداكنة تجيء بحموضة حادة فأتنفس من انفي هواء ساخناً ، بلا شك انها معالم المرض . مرضي المزمن . وكالمعتاد حين يعم السواد المرعب هذا العالم الغريب الوذ خاسراً ، ومقهوراً بظل امينة التي اراها الآن ـ كما اعتدت ان اراها دائماً . متوهجة في الراس كإشراقة ضوء ما برحت تبتسم بثقة واتزان .



قصائد

سامي مهدي

في الكتابة

لست أسأل عما كتبتُ
واسألُ عمّا سأكتبُ ..
بيني وبين الكتابةِ مستقبل هاربٌ
ومجاهيلُ تحرسُها الجنُ
أدرِكُها لحظةً ثم تُفلِتُ منّي
ولا يتبقّى لديَّ سوى طائرٍ أنا أختاره
ثم أطلقه في قصيده .
لست أسألُ عما كتبتُ
وتكفي ، لكي اطمئنَ ، مغامرةٌ أشتهيها
وأقحمُها بمياه جديده .

تشرين الاول ١٩٧٨



في المصعد

صاعدٌ أنا أو نازلٌ ،
لست أدري ،
فما بينَ حَدّيْنِ من ظلمةٍ وفراغٍ
يعلّقني مصعدٌ لا قرارَ له ،
بينما يقف الآخرونَ
هنا وهناكَ
على ريبةٍ
في انتظاري •

ايلول ١٩٧٨

ورقة ليست لكافكا

دبَّ القرادُ اليهِ
فاسترخى
ونام •
وتكاثرتْ زُمَرُ القراد ،
فما أحسَّ
وظلَّ يحلمُ بالسلامْ •
حتى اذا ما مرَّ يومٌ واستفاقَ ،
تَخَلّعَتْ أطرافُه من جانبيه ،
ولم يجدْ الاّ العظامْ •

كانون الاول ١٩٧٨

مرثية رجل مات في حينه

مُتَّ قبلَ الأوانِ وبعد الأوانْ
وافتقدناكَ حين هَمَمْنا جميعاً بِشَتْمِكَ ..
لا ..
ليس في الأمر الا مفارقةٌ كنتَ سيّدَها
وهو الاعترافُ
فلو لم تَمُتْ لقتلناكَ من حَنَقٍ
وانقلبنا لنثأرَ من بعضِنا لكَ ،
فالخوفُ مُتَّصِلٌ بيننا ،
والخيارات ملغومَةٌ
وسواء لدينا التعلّقُ بالحبّ او بالجنونْ .

تشرين الثاني ١٩٧٨

لقـــاء

يسألُ النادلُ عن إسمي
وينسى اننا كنا التقينا قبل عامينِ ،
ولا يذكر الاّ رجلاً مثلي
اذا ما طلب القهوةَ واستأنسَ ناداه ،
وينسى أننا صرنا صديقين
وأمضينا معاً بعض ليالينا ،
وينسى كم تآلفنا
وثرثرنا ..
وينساني ..
وأنسى أننا كنا غريبين
التقينا وافترقنا في الزحامِ .

شباط ١٩٧٩

المثـل

أَتَقَلَّبُ فيكم
وفي الآخرينَ
ولي معكم كلُّ حينٍ مصيرٌ ،

رائعٌ هو هذا التقلّبُ ما بين دور وآخرَ ،
يمنحني فرصةً للتوافقِ والنقضِ
والموتِ والبعثِ ...
لا !
فهو اكثر مما أطيقُ
وثمّةَ ، مهما تطاول ، عرضٌ أخيرْ .

كانون الاول ١٩٧٨

بطولات صغيرة

لأمرٍ ما نكصْنا
واعتللنا ، حين عوتبنا ،
بأنّا لم نكنْ في الدارْ .
وعوقبنا ،
ولم نجزعْ إذْ اشتدَّ العقابُ بنا ،
ولم نتَخَلَّ عن سرٍّ من الاسرارْ .
فقد كنّا أبرَّ بهم
وكنا ، حين نحرجُ ، نكتفي بالصمتِ :
لا ننفي
ولا تتبيَّنُ الأخبارْ ..
ونبقى صامتينَ
مُعَبَّئِينَ بما تفيضُ الروحُ فينا ،
دون أن ننهارْ .
اذن ° فليقبلوا منّا بأنّا رغم ما فعلوا
بقينا قادرين على اختلاسِ الوقتِ حين نريد ،
لنكتبَ الاشعارْ .

كانون الثاني ١٩٧٩

الجـــواد

كنّا سنأخذُ بعضَ ما يعطي ، ولكنّا انتظرنا أن يكونْ
أثرى يداً ، وأعزَّ ميراثاً ، وأجملَ في العيونْ .
كنّا سنكذبُ

أو نراوغُ
أو نزوغُ بلا اعتذارٍ منهُ ،
لو لم يحترسْ منّا وممّا ضلَّ فيه الآخرونْ .

كنّا اذنْ متطفّلينَ عليه ،
وكان أذكى
كان أسخى
كان ، وهو اليوم ، أقوى ما يكونْ .

كانون الثاني ١٩٧٩

صحـوة

ظلمة تتكشّفُ
والشارعُ المتثائبُ
يدفعُ عن كتِفَيْهِ بقايا رقادٍ طويلْ :
ما تزال القمامةُ مركونةٌ في جوانبِهِ ،
والمخازنُ مغلقةٌ كلُّها
والشجيراتُ تبحثُ عن شكلِها
في الزجاجِ الصقيلْ .

غير أنَّ المنازلَ قد بدأت تتململُ :
نافذةٌ فُتِحَتْ من هنا
وازدهت شرفةٌ من هناكَ
ودبَّ مع الضوءِ طيفٌ جميل ..
برهةٌ ثم تَفْتَتِنُ الأرضُ :
تَبزغُ حافلةٌ ،
ثم أخرى ،
وأخرى ،
ويندفع الناسُ في كلِّ منعطفٍ وسبيلْ .

كانون الاول ١٩٧٨

النموذج الأشكالي
بين وليد مسعود واليتيم
تأملات في المضمون الروائي

نجيب العوفي

— ١ —

باختفاء وليد مسعود المباغت ، في رواية جبرا ابراهيم جبرا (البحث عن وليد مسعود) ، وباختفاء مارية المباغت أيضا ، في رواية (اليتيم) لعبدالله العروي ، يكون الكاتبان قد رميا بالابرة في القش وأحكما العقدة الروائية ، واستجرا القاريء للبحث عن الابرة اللغز وقيافة الاثار والقرائن بين السطور ، للخروج بتعلة او مايشبه التعلة للاختفاء الغامض المباغت . وفوق هذا واهم منه ، يكون الكاتبان قد أسسا ، عبر شبكة معقدة ومتوترة من الانفعالات والتأملات والوقائع ، روايتين مشحونتين بأكثر من لغز واكثر من تساؤل ، مدفوعتين بنزعة اعترافية شجية وروسوية لتتوغلا في متاهة الواقع والانسان ، ولتعريا الهوامش الواعية واللاواعية من هذه المتاهة المزدوجة ، مع التركيز ـ على نحو خاص ـ على تعرية الهوامش اللاواعية المعتمة التي ما تزال تستحوذ على النشاط الفردي والجماعي في مجتمعاتنا ، ولتطرحا عبر عملية التوغل الاستبطاني هذه وبموازاة معهما ، تساؤلات وقضايا تتعلق بصميم (اللعبة الروائية) ذاتها.

— ٢ —

محاولة الجمع بين هاتين الروايتين في قرن واحد ، تمليها الصفة المشتركة او المتقاربة للاشكالية الاجتماعية ـ الفكرية التي تتمحور عليها الروايتان وتنسجان على نولها ، وطبيعة المنظور الملتقط والمستوعب لهذه الاشكالية . الشيء الذي يجعل الروايتين ترتسمان بمذاق خاص وتنطبعان بأهمية مشتركة ضمن المرحلة التاريخية القائمة ، وضمن المسلسل الروائي العربي في آن . هذه الاهمية المشتركة للروايتين ، تبررها وتزكيها اعتبارات مختلفة :

الاعتبار الاول تواقتي ، فقد صدرت الروايتان في فترة زمنية متاخمة (١٩٧٨) ، وهي فترة ، كما هو واضح للعيان ومستقر في الاذهان ، صعبة ومعقدة وقلقة على صعيد الوطن العربي ، شجن الروايتين وقضيتهما ، فترة الجزر الذي اعترى التيار الثوري العربي ، نتيجة للمتاريس التي نصبت في وجهه وحواليه ، وافلاس الاطروحات الوسطوية والاصلاحية ، وتعهر المصطلح السياسي ، واحتدام التناقضات الاجتماعية

السائب والمفتقر لعمق البلورة والتنظيم والتفجير . والعودة (المظفرة) للامبريالية محمولة فوق ظهر الرجعية ، ليس كنمر من ورق ، هذه المرة ، وفق نعت ماوتسي تونغ ، بل كنمر شرس وسافر من لحم ودم .

الاعتبار الثاني ، أن الروايتين وهما تتقاسمان ـ العمق ـ شجنا واحدا ، تطرحان رؤيتين ، لكل منهما خصوصيتها وسيماها الذاتية ، انطلاقا مـ الخصوصية والسيماء الذاتية لكل من الجناحين الشرقي والغربي من الوطن العربي ، ضمن الاطار العام والخصوصية التاريخية المشتركة المتحكمين في الوطن العربي ، وهو ما يعزي بالمقارنة والمقايسة . ان الانفصال الجغرافي بين مجالي الروايتين لا يعني هنا الانفصال التاريخي ، وحضور الخصوصية الاجتماعية الشرقية في رواية (البحث عن وليد مسعود) ، والخصوصية الاجتماعية المغربية في رواية (اليتيم) ، لا يعنيان تأصيل وتوكيد هاتين الخصوصيتين ولا يلغيان قوة القانون العام الذي يصهر في بوتقته القوانين الخاصة ، لا يلغيان وحدة الشجن الدفين، وان تأدى هذا الشجن بصوتين مختلفين في الظاهر .

الاعتبار الثالث ، يتعلق بالوزن الثقافي للكاتبين نفسيهما منازعهما واهتماماتهما الثقافية ، الشيء الذي يعطي اهمية خاصة لتأملاتهما وتساؤلاتهما ، باعتبارهما ضمن فصيل طليعي هام من الانتلجنسيا العربية . فجبرا ابراهيم جبرا روائي وقصاص وناقد ادبي وناقد تشكيلي ومترجم وشاعر . وعبدالله العروي قبل أن يطل علينا روائيا ، انتصب امامنا مفكرا تاريخيا وباحثا اجتماعيا ومنظرا ايديولوجيا .

تعدد المنازع الثقافية هذا يثير مزيدا من الاهتمام او الانتباه لدى القاريء ، ويغري بمزيد من الفضول لديه ، ويضع الكاتب في موقع خاص قد لا يخلو من حرج ومسؤولية ، وبالتالي لا يجعل النص الروائي منغلقا على نفسه ، مرتبطا ـ فحسب ـ بهاجس الابداع فيه وقواعد اللعبة الروائية الصرف ،بل يجعل من قواعد اللعبة هذه ـ في الوقت الذي يمتلكها الكاتب ويحذقها ـ أو ردة تنصب فيها انساغ الخلفية الفكرية (المتفوقة) واطارا يستوعب مذخورها ويكس عافيتها ، ويجعل النص الروائي مرآة تجلو صاحبها ، ووثيقة ابداعية محررة بخط يده ، كنتيجة بديهية لذلك التشابك العضوي بين الفعاليتين ، الفنية والفكرية .

ـ ٣ ـ

وعبر امتداد الروايتين ، لا يغيب عن القاريء حضور الكاتبين وانغراسهما في صلبي الروايتين ، كقطبين مركزيين للحديث الروائي ، ونموذجين رئيسيين تتقاطع عندهما وترتفد بقية النماذج ، وترتبط بهما قوى الشد والجذب .

في رواية (البحث عن وليد مسعود) التي يقوم معمارها على أساس تركيبي باذخ ومحكم ، لغة وبناء، تتعدد فيه الاصوات ويقع فيه تبادل المواقع والمراكز ، تتواتر امامنا اثنتا عشرة لوحة تتراتب وتنفصل وفقا لتعدد الاصوات والاوجه ، وتتصل وفقا لوحدة العصب الذي يحركها ويلم شملها والذي يتجسد في وليد مسعود . انه كومبارس روائي ضخم يشي بالتنوع بقدر ما يشي بالوحدة . يشي بالتنوع ، حين نتأمل في الرواية تأملا ميكروسكوبيا يفرد كل صوت على حدة . ويشي بالوحدة ، حين نتأمل فيها ماكروسكوبيا يوحد الاجزاء في كل هو وليد مسعود ، ويلم شتات هذه الاصوات المتباينة ليذيبها ويصبها في لحن واحد هو لحن وليد مسعود .

تقول اشارة على الغلاف الاخير (هؤلاء الرجال والنساء ، والنساء ، عمن هم في الحقيقة يتحدثون ؟ هل هم المرآة ووليد مسعود هو الوجه الذي يطل من اعماقها، ام انه هو المرآة ، ووجوههم تتصاعد من اعماقها كما هم انفسهم لا يعرفونها ؟ !) . فالصوت الاساسي ، اذن، في الرواية هو صوت وليد مسعود ، وبقية الاصوات امتدادات له ، بقية الشخوص ظلال لقامته الطويلة . ووليد ، هذا الفاوست الفلسطيني العملاق الذي تصدق عليه قولة سبينوزا (دولة داخل دولة) ، المتفق ، الحالم ، الثوري ، الابيقوري ، القوي والضعيف ، ليس الا نسخة منقحة او مطابقة لجبرا ، وليست التأملات والمنولوجات المبثوثة بين ثنايا اللوحات والصادرة عن ألسنة مختلفة ، سوى انعكاسات ظلية لوعي جبرا ومعزوفات صريحة لوجدانه ، تجد في (الوهم الروائي) مناسبة ومبررا للافاضة والتعرية . والوهم الروائي في (البحث عن وليد مسعود) غلاف شفاف ورقيق ، وباماطة هذا الغلاف تصبح المسافة بين المنطق الروائي ومنطق السيرة الذاتية قاب قوسين او ادنى .

منطق السيرة الذاتية هذا ، نلقاه بوتيرة اكثر جلاء وبروزا في رواية (اليتيم) للعروي ، حيث يصفو الحديث الروائي ويشف ، ويتحرر من تلك المستويات البنيوية المتراكبة التي نلقاها في رواية جبرا ، ومن ذلك التصميم المعماري الشاهقالذي قضى جبرا في نحته ما ينيف عن الاربع سنوات . ضمير المتكلم في رواية (اليتيم) هو المهيمن على الحديث الروائي ، وهو الضابط له سردا ووصفا وحوارا ومناجاة . وبانهيار الوهم الروائي تحت قوة نفوذ هذا الضمير الحاضر باستمرار ، الكاشف عن مكنوناته واشجانه وأحلامه في عفوية ومباشرة ، ينكشف النقاب عن لعبة (الاستغماية الروائية) ، ويغدو الكاتب ما ثلا بين السطور ، نحس باختلاجة . اهدابه مع اختلاجة الكلمات ، ونحس بصوته الصائت فوق الحرف الصامت . ومن ثم تعطينا رواية (اليتيم) نطباعا بأنها حديث شعري في قالب روائي ، أو حديث روائي في قالب شعري . فهل نحن ازاء رواية ـ قصيرة ؟ ! هذه الصفة المزدوجة والهجينة لرواية (اليتيم) ، يساعد على بلورتها قلة النماذج والشخوص في الرواية . ان النموذج المركزي للرواية هو الرواية ـ **ادريس** • وباستثناء

مارية ، النموذج والرمز القسيم ، تصبح شخوص كالاب وجليل وجمدون وعلية والفقيه الرافعي والقائد والعبد صالح .. شخوصا ثانوية ونماذج تكميلية باهتة السيماء غير ممركزة المواقع ، تتقاطر تبعا لحالة التداعي التي يعيشها الراوية . بل ان رموزا مكانية كالمقهى وجامع الغنا ومراكش والصدقية ودار العم وتريستا (التي لم يذهب اليها الراوية قط) ، تغدو اكثر نتوءا واقـــوى حضورا بالنسبة لبعض الرموز والشخوص السابقة ، وذلك لعلاقتها الحميمة بالمركز كجزء من ذكرياته واحلامه ومواجده ، كرموز خارجية مشتبكة برموزه الداخلية . ولهذا يصبح المكان ـ في الاغلب ـ هو المحرك للزمان في الرواية ، هو الزر الذي يكفي أن تلامسه العين لتنفجر طبقات الذاكرة والوعي .

ـ ٤ ـ

هناك ، اذن ، نموذجان محوريان في الروايتين ، وليد مسعود في رواية جبرا واليتيم ـ ادريس في رواية العروي . وكل من النموذجين هو وعي المؤلف مشخصا ، هو المؤلف في حالة روائية . وبين النموذجين اكثر مـن وشيجة قربى ، بينهما من التماثل والاشكال والشجن والتوهج ، ما يجعل منهما نموذجا واحدا ، نموذجـا اشكاليا متوترا تغلي مراجله ولا شيء يطفيء اللهب ، يختل توازنه في حالة الدوار بين التوبيا واليوتوبيا ، بين دفء الحلم وصقيع الصحو ، بين جمـوح الوعي وبلادة الواقع .

يقول د. جواد حسني عن صديقه وليد :

(كان وليد يبحث دائما عن ذلك التوازن الـذي تحدث عنه طوال حياته ، ولم يجده قط . كان يقول ان « التوازن » كلمة تقريبية ، ولكنها تفي بالغرض قبل ان يخوض المرء في التفاصيل . في عالم من الرعب والقتل والجوع والكراهية ، كيف تجد توازنك الذهني ، او النفسي أو الجسدي ، أو الاجتماعي ـ سمه ماشئت ـ دون أن تشعر بأنك تقف من الانسانية على طـرف بعيد ؟ ! .. ـ (البحث عن وليد مسعود ـ ص ١٣ .)

ويقول الطبيب لليتيم :

(عش عيشتك العادية . تحرك واشتغل وسافر وتريض .. ستنسى . وحتى التركيب الدموي ، اذا كان طارئا ، سيعود الى ما كان عليه . في وسعك أن ترى اطباء آخرين هنا او في الخارج لتزيد اطمئنانا . الا ان رأيي لم يتغير . عبرت عنه وأعبر عنه بوضوح لانك واع ومثقف . لو كان الحادث خطيرا ، لو كانت له علاقة بالقلب او بالمخ لمت منذ زمن . يمكن ان تعيش الى الابد ، على الاقل في مفهوم بني آدم . تعلق بالحياة تتعلق بك الحياة . والطقس سيتغير ايضا في النهاية ويجلو عن البلد هذا الضباب الكثيف ! ـ (اليتيم ـ ص. ٩٥)

ما علة هذا الكـرب الذي يكـدر مزاج هـذين النموذجين ، او هذا الاقنوم ـ النموذج ؟ . ما هي طبيعة ومناشيء الاشكال الذي يلفهما في شراكه ، وقبلئذ ، ماهي هوية كل من هذين النموذجين ، ما موقعهما داخـل المنظومة الاجتماعية وما هي درجـة فعاليتها ؟ !

وليد مسعود وادريس مثقفان يتوفران ـ كما تشي بذلك سطور الروايتين ـ على حساسية ثقافية عالية وهموم فكرية رفيعة ، تجعل منهما رمزين يمثلان النخبة المثقفة التي يفترض أنها تمثل نطفة الحياة في رحم الوطن العربي ، ورعشات الضوء في ليله البهيم . ان (الميسم الثقافي) يطبع هاتين الروايتين بوضوح ، سواء علـى مستوى الفضاء الفكري والنفسي العام للروايتين ، أو على مستوى هوية وطبيعة الاشخاص ، أو على مستوى الحوار الذي يغدو في معظمه سجالافكريا بحتا ، أو على مستوى التأملات والتجليات الذاتية .

وتكاد رواية (البحث عن وليد مسعود) تصبح ملحمة ثقافية تتصارع فيها أقـدار المثقفين وتحترب تياراتهم ومنازعهم ، ويعلو فيها ايقاع الجدال الى مدى يجعل من الفصول الاثني عشرا مساجلات ومناظرات في شتى مناحي الفكر والمجتمع والنفس والفن . والرواية اذ تجمع هذا العقد المنتخب من نجوم الثقافة ، تكشـف ، من خلال هذا الجمع ، عن كثير من شجون وشـؤون (الصالون الثقافي العربي) .

وليد مسعود ، الذي يتوسط العقــد ، كاتب واديب فنان ألف كتبا ، اثار بعضها ردود فعل . والدكتور جـواد حسني ، استاذ جامعي متخصص في الدراسات الاجتماعية . وكاظم اسماعيل قاص وكاتب . وعامـر عبدالحميد مهندس معماري . وابراهيم الحاج نوفل ، كاتب وناقد فني في مجال الفنون التشكيلية . وسوسن عبدالهادي رسامة . ومريم الصفار حصلت على الماجستير في الولايات المتحدة وتعمل في الجامعة . وطارق رؤوف طبيب نفساني . ووصال رؤوف شاعرة ...

هذا العقد النضيد من الشخصيات ، هو سدى ولحمة هذه الرواية ـ الملحمـة . وفصوصه تلك هـي بؤرها الفكرية والنفسية والحركية الساخنة .

وفي (اليتيم) التي يخف فيها عقـد الشخصيات، يحل التنافر محل الانسجام ، وتنشأ فروق نوعية بين مستويات الادراك والرؤية عند شخصيات الرواية . فنلتقي بالصحفي المثقف والفقيه والمحامي والقائد والعبد والفلاح والمراة الامية والمراة الفائقة التحضر . لكن يبقى مفتاح النص الروائي هو ادريس ـ اليتيم ، والمفتاح الذي يليه أهمية هـو مارية . وبقية الشخصيات مجرد مفاتيح صغرى مساعدة ومحايثة تخدم الروايـــة ولا تصنعها ، ادريس مصحح في جريدة في كثير التامل ، يسكن في شقة وحده . ومارية مغربية مغتربة ، قضت خمسة عشر عاما في أمريكا ، حارسة في مكتبة ثم بائعة ثم مساعدة للزبائن ثم مكلفة باستيراد الكتب المدرسية ثم مديرة للمبيعات ثم فكرت في التدريس فالتحقت بالمغرب لتنجز بحثا اجتماعيا وتعود . هل مارية ، هنا ،

مجرد وجه يطل من قبو الماضي ليجدد ذكرى اليتيم ؟ ! هل هي الوجه الهجين للوطن ورمز الذوبان اللامشروط في الغرب ؟ ! هل هي حلم هارب ومنفي ، ام رمز لمأساوية الانفصام واليتم الفكري والنفسي ام هي مجرد طيف سراب تلاشى بغتة في زحام جامع الغنا ؟ !

وليد مسعود هو جماع الاشخاص السابحين حول طيفه ، في حالة انشطار . وادريس هو مارية ، في حالة انشطار أيضا ، هي الظل الانعكاسي لليتم الذي يحس به داخله وخارجه . هي الوجه الآخر الذي يريـــده ويرفضه معا (لو هاجرت لنجوت الى بر النضج . كيف الشك بعد ان رأيت مارية ؟ هل احب أن احل محلها ؟ لا ادري . ان المفصوم لا يتمنى أن يختفي عالم من عالميه . ص. ٣٩ .)

ـ ٥ ـ

هذا الخليط من الوجوه القلقة والكدرة ، هـــذه النماذج المتوترة والمشحونة الدواخل ، ما موقعها في السلم الاجتماعي ؟ بعبارة اخرى ومرة اخرى ، ماذا يمثل الرمزان المحوريان وليد وادريس ، طبقيا وثقافيا ، وبالتالي ، ما هي بلواهما ؟!

ينحدر كل كل من وليد وادريس ، من وســط اجتماعي فقير يسوده نمط انتاج آيـل للاضمحـــلال والسقوط . وكرمزين ادركتهما رياح التحول الاجتماعي التي هبت بقوة على الوطن العربي انطلاقـا مـن فترة الاربعينات ، وشهدا المخاض العسير لجيل النكبة ، فقد حصدا ـ على مستوى الوعي ـ ثمار هذا التحــول والمخاض ، تكوينا وثقافة ازاحا عنهما الغشاوة ، وكانا ايذانا بتلك القطيعة القلقة والشاقة مع واقع عربـي مشرف على الانهيار ، وواقع عربي ينهض بمشقة باحثـا عن الهوية . والتقى الاثنان مع الغرب وجها لوجه ، في عقر داره ، وليد في روما بادئي ذي بدء وادريس فـــي باريس ، ليعودا فينضويا تحت لواء البرجوازية العربية الصغيرة التي جاءت بها رياح التحول الاجتماعي ، ويعيشا الوعي المستقدح من الغرب ، معاناة وقلقا وتوقا .

وقد كانت رواية (البحث عن وليد مسعود) على نحو خاص ، ملحمة حقة للبرجوازية العربية الصغيرة ، وتشريحا دقيقا لها من خلال اهم واخطر شريحة فيها ، وهي شريحة المثقفين . فضمن التلاطمات الاجتماعيـة التي كانت تهدر في المحيط العربي وتهز توازنه ، كانت هذه الشريحة ـ على نحو ما تصور الرواية ـ تعيش تلاطمات ثورية على مستوى الصالونات وتنتقل مـــن عاصمة لاخرى ، وتستهلك اشواقها واحلامها واحباطاتها على موائد الشـراب وموائد الكتابة معا ، وتتجادل في الفن واللاهوت والثورة ضمن حلقة الوعي المســحورة للبرجوازية الصغيرة على حد تعبير العروي ، وبمنأى عن الميدان الحقيقي لفعاليات الوعي الحقيقي ، مكرسة بذلك مفهوما سلبيا للثقافة كامتياز ونيشان طبقي أولا ، كسلاح خشبي يمتشق بطريقة رومانطيقية ودونكيشوتية ثانيا .

ومن المنـاسـب والمفيد معا ، ان نستمع هنا الى ما يقوله العروي في كتابه (أزمة المثقفين العرب) :

(تتميز البرجوازية الصغيرة العربية بفكر متمم ، طوباوي ، انتقائي ككل برجوازية صغيرة . واذ تملـك النفوذ السياسي وعلى أقل تقدير الارجحية الثقافية ، فانها تفرض مميزاتها من حيث هي قيم على المجتمع في جملته . ولما كانت اقلية ، يحكم جزء منها لانه يملــك الثقافة الحديثة فانها تؤبد هذا الوضع بالواقع الوحيد وهو انها تحافظ على نفسها في السلطة ، مانحة هـــذه الثقافة لاقلية ضئيلة سرعان ما تصبح مبتــورة عن سائر السكان)(١) .

ولمزيد من التدقيق والتحديد ، نواصل الاستماع الى العروي :

(ماذا نقول اذن في الانتليجنسيا بمعناها الدقيق ؟ انها تعرف اجتماعيا على النحو التالي : بورجوازيـــة صغيرة ـ بيروقراطية مـع مختلف الجماعات التي تكونها، مثقفون ـ مثقفون ثوريون . فالمثقف الثوري وهـــو بالضرورة من أصل برجوازي صغير ، يشكل جزءا مـن اقلية صغيرة بين النخبة المثقفة غير الملتزمـة التي تكتفي بتوضيح الوضـع الذي تعيشه ، دون أن تحاول تجاوزه حتى في الفكر . فالى هذا المثقف الثوري يؤول الدور . وهذا الدور الذي يعرفه التاريخ على نحو ما هو محدد بممارسـة الاخرين ، هو امكانية وليس واجبا صوريا Transcdental) أو قدرا ، يمكن ان يقام بتأديته كما يمكن ان لا يقام)(٢) .

هاتان الفقرتان ، مفيدتان ومهمتان في آن . أولا ، لانهما صادرتان عن فكر هو طرف مباشـر في المسألـة المطروحــة . ثانيا ، لانهما تفصلا! وتميزان بجلاء ودقة، ضمن طابور البرجوازية الصغيرة ، بين المثقف الثوري الملتزم الذي يؤول اليه الدور ، وبين المثقف المتشاور غير الملتزم الذي يكتفي بوضيح الوضع دون أن يستطيع حتى تجاوزه في الفكر . وثالثا ، لان السطور الاخيرة من الفقرة الثانية ، تطرح تحفظا هاما ورجا حين تشير الى ان المثقف الثوري هو امكانية . وليس واجبا صـوريا او قـدرا .

ـ ٦ ـ

لننطلق اولا ، من الوصفة المركزة التي حدد بهـا الكاتب ، المثقف الثوري ، لنستكشف هوية وطبيعـة المثقف الذي تعرضه علينا الروايتان .

في رواية (البحث عن وليد مسعود) تبدو جميع شخصيات الرواية ، باستثناء مروان وليد ، باهتة ايديولوجيا متذبذبة بعيدة عن المصطلح الثوري . ولندع اربعة من اهم شخصيات هذه الرواية يفسرون ويعرون انفسهم بأنفسهم ، وليد وكاظم وابراهيم وعامـر .

يقول وليد في وجه كاظم (رغم هـــذه السنوات كلها ، أنت لا تعرف عني شيئا ، وتتشدق بالكلمات الكبيرة ، وتتصور ان اناسا مثلك سيغيرون المجتمع ، تغيره وانت قاعد على جحرك ، تلوك احقادك الصغيرة ، وتغازل اخفاقاتك المتوالية ! كم فقيرا عرفت في حياتك ؟ كم يوما جعت وعريت . ص . ٦١) .

ويقول كاظم عن وليد (فهو يبدو انه لا ينتمي الى اية ارض مئة بالمئة ، ولا ينتمي الى اية طبقة مئة بالمئة ، غير ان احساسية الفروسية ، التي قد تكون لاواعية بالنسبة اليه ، بعـد ان دفع ارستقراطيته الى ابعد ما يكون عن ذهنه ووعيه ، كابتا اياها كما يكبت الطفل مشاعره الجنسية على الطريقة الفرويدية ، تدفعه الى تبني الارض ، وتبني الطبقة ، ولكن على نحو فردي ، بل أوتوقراطي ، مليء بأحلام رومانسية نعرفها جيدا من مطالعاتنا من القومية الالمانية أو الايطالية في القرن الماضي. والبرجوازية التي تطمح دائما الى احتلال مكان الطبقة التي تعلوها ، تتبنى أفراد هذه الطبقة المنقرضـــة وتحتضنهم ، لانهم دون علم منهم ، يحزمون أغراضهـا بالضبط . وهنا الفخ الذي وقع فيه وليد ، والـذي يرفض أن يصدق انه يتخبط فيه . ص . ٦٧) .

وعن ابراهيم يقول د. جواد حسني (انه ابراهيم كما هو اليوم ، اما في الخمسينات ، فكان ابراهيم يتوقف عند الذروة الساخطة ولا يهبط . تجاربه اللاحقة راحت تؤاكل نفسه على مدى السنين ، وادى التآكل البطيء ، الاكيد ، الى تلك الرجفة المحزنة في يده ، وذلك الذوبان النهائي في صوته الى الحس العميق بالضياع والمأساة . أما في تلك الايام ، فكان ما يزال ذلك الشاب المليء بالافكار والصور الذهنية التي تشعره بأن كلمات القواميس كلها عاجزة عن الوفاء ، والتي يريد لها ان تنفجر على الناس ، في الجرائد ، في الشوارع ، مـع الاصدقاء ، بين الاعداء، في وجـه الشرطة ، مع الطلاب .. ص . ٨٠) .

وعن نفسه أخيرا ، يقول عامر (هذه القوة التـي في داخلي لن أستطيع ان أهبها احدا ، ومن العبث ان احاول . كنت احفظ مقاطع كاملة من (داس كابيتال) فيما مضى ، بحثا عن التغيير ، مهما يكن مصدر القوة المغيرة . ولكنني الان لا يهمني ان أتذكر كلمة واحـدة من ذلك كله . لا يهمني ان أغير العالم ، عالم الناس . الكومبيوتر سيفعل ذلك عوضا عني . ص . ٢٠١) .

— ٧ —

هؤلاء كان لهم من قبل ماض ثـوري . امتـلأت جوانحهم بشوق التغيير ولهب الثورة ، واعتنق معظمهم نظريات ثورية ، وحين ادلهم الافق وازفت الساعة ، ساعة المخاض الصعب ، فتر اللهب المستعر في الجوانح وآل الجمر رمادا ، وتحولت تلك النظريات الى معزوفـات صاخبة تهتز لها جدران الصالونات ، وسقطت الاقنعـة عن الوجوه ، فأصبح ثوري الامس مشروعا مبتسرا وحملا كاذبا .

هل افلح وليد في اقناعنا بأنه مثقف ثوري ملتزم ؟ لاشك في ان وليـدا الفلسطيني المأزوم المرهف الحس المشبوب الوعي . كان يحمل القضية في اعماقه قـدرا مأساويا وهما مؤرقا . بيد أن مثاليته كانت أقوى مـن واقعيته وحلمه كان اكبر من سعيه ، والمثقف كان يطغى فيه على الثوري ، وهنا كان اشكاله وعصابه . هنـا ينبثق يتمه النفسي والفكري الذي يجعله قريبا مـن (يتيم) العروي . لقد كانت لوليد علاقة باحـدى المنظمات الفدائية الفلسطينية واعتقله الصهاينة بالارض المحتلة وعذبوه . غير أن هذا يشكل بالنسبة الى شريط حياته الممتد عبر فلسطين وايطاليا والعـراق ولبنـان وبريطانيا .. استثناء وليس قاعدة . ان شريط حياته هذا المزخوم بالنزوح المستمر والفكر والفن والحب والجنس والحزن ، يدل على الثوري اللاثوري فيه . يدل على رخاوة ايديولوجيته وقلقها ، وعلى طوباويـة رؤيته للعالم والاشياء . **(وفي تناقض عزلتي عن كل شيء أكون على صلة مع حبي لكل شيء . ص. ١٣٨) .**

ومما يزيد الاشكال استفحالا ، أن غلاف هـــذه الطوباوية يتفتق ، من حين لاخر ، عن لحظات وعـي حقيقية ، متخطفة ومقرورة ، تضيء غبش الوهم وتكشف السر المعلوم والمجهول ، سر الوعي الثوري الذي يتجسد عبر الفعل الثوري . واذاك يدرك وليد قصوره وتقصيره ، فيأسى ويتصدع ، ثم يصبح منطق النعامة هو الحل ، فيدفن ثورته في رمال اللاثورة (عندما كبرت ، وجدت أن الكثيرين أرادوا تغيير العالم ، وتغيير التاريخ ، وادركت أن تصوراتي الطفولية كان هناك من جعل لها منطقا وهيأ لها نظريات وثورات ، وانا مازلت مأخوذا بكلمات المسيح من أن المساكين الفقراء سوف يرثون الارض . ولذا فان ثوار القرى الفلسطينية هم الذين في النهاية سيغيرون كل شيء . ص . ١٨٦) .

وكما كان وليد ـ وهو طفل ـ يحلم بتغيير العالم من فوق شجرة ، ظل ـ وهو كبير ـ يحلم بتغيير العالم بنفس الطريقة وبنفس الاوهام الجميلة ، رغـم بعض لحظات الوعي المقرورة التي تنتابه من حين لاخر . وكانت تأملاته في قضايا كبرى كالتغيير والثـورة والتمـرد والحضارة والانسان والتصنيع والتحديث ، بالونات منتفخـة مطلوقـة في فضاء الوهم والمثال ، لا يضبطها قانون ، لانها فوق قانون صراع الطبقات ، فوق قانون السياسة والسياسيين ، فوق التاريـخ . لان التغيير لديه ، كما قالت مريم الصفار ، تجربة جمالية ! !

هنا يغدو منطق وليد قريبا من منطق عامـــر عبدالحميد المهندس التكنوقراطي فهذا الاخير يخطط الطرق والعمارات والمدن الناشئة في الخليج ، وينسى الانسان الذي ينتعل قدميه فوق رمال الخليج . والاول يخطط عمارات ومدنا وهمية وطوباوية منيفة ، وينسى الانسان الذي يأكل الطعام ويمشي في الاسواق . وسواء أول اختفاء وليد المفاجيء بالتحاقه بالمقاومة ام أول بغير

ذلك . فان وليدا يبقى ذلك الطفل الكبير الذي لا يستطاع ترويضه وكبح جماحه . وحتى اذا صدق التأويل وتحقق التحاقه بصفوف المقاومة ، يكون التحاقه هذا انتحارا ميتافيزيقيا اكثر منه اصرارا ثوريا ويقينا نضاليا راسخا، لانه انعطاف يأتي بعد فوات الاوان ، وبعد ان هد الاشكال والعياء قوى الرجل .

وتبقى صورة مروان وليد ، الابن البكر لوليد مسعود ، الصورة الوحيدة في هذه الرواية الملأى بالخطوط المنكسرة والمصائر العاثرة ، التي حافظت على نقائها وتماسكها ، حين نجت من براثن الاشكال المفتعل، واستبدلته باشكال حقيقي وثوري ، هو اشكال الثورة الفلسطينية في المخيم وفوق جبهة القتال ، وجها لوجه مع مصدر الاشكال ورمزه . ولان مروان وليد بدون اشكال مفتعل ، ولان عالمه الداخلي خال من خطوط الانحناء والانكسار ، فقد كان حضوره في الرواية قصيرا وكان موقعه بالنسبة الى المواقع الاخرى متواضعا (!!). ورغم ذلك ، كان رمزا كبيرا في الرواية ، كان نجما ساطعا وسط فضاء الرواية المعتم .

— ٨ —

فرز لنا العروي في الفقرة السابقة ، المثقف الملتزم من المثقف غير الملتزم وهو يتحدث عن البرجوازية العربية الصغيرة ، ورسم لنا وصفة مركزة لكل من المثقين . وفي ضوء هذه الوصفة تحسسنا موقع وليد مسعود في الرواية وفركنا معدنه ، فبان أمامنا مشدودا الى قوانين ثورته الذاتية اكثر مما هو مشدود الى قوانين الثورة الموضوعية . وفي ضوء نفس الوصفة ، نطرح السؤال ثانية : اي موقع نضع فيه ادريس ـ اليتيم ، وعن اي معدن يشف ؟ !

منذ الوهلة الاولى ، يبدو امامنا ادريس كسيفا ، منطويا على وجدان مختل التوازن ملبد بغيوم دفينة ربداء ، كتلك التي تلبدت من حوله وفوقه في السماء والتي ظلت تتلبد في فضاء الرواية باستمرار ، (احببت دائما جو نوفبر ، السماء الملبدة بالغيوم ، الغربي الذي يهب بلطف ، اللون المائل الى الرمادي ، لكن جو اليوم ليس رماديا ، انه مظلم قاتم كأن نسرا من النسور العظام غطى بأجنحته المدينة وحجب عنها النور . ليس اليوم كالايام السابقة ونفسي ليست اليوم كما كانت امس وامس الامس . ص. ٥) .

ومنذ بداية الرواية الى نهايتها ، تتكرر للطبيعة ، في الغالب ، هذه الصفة المتشحة بالسواد ، وتكتسي السماء بذلك الدثار الخريفي والشتوي القاتم ، كمرآة تعكس حالة الطقس النفسية لليتيم وبوح بلسان الطبيعة عما يهجس ويمور في اعماقه . لذلك لا يبدو صدفة ان تنتهي الرواية بهذين السطرين الدالين : (أقول لزميلي ونحن نغادر بعد العصر جامع الفقيه الفارسي في درب الخوخة : الله ! واش هو السحاب اللي يدوز مرة مرة في السما ؟ ! .. ص ١٠٠) .

رواية (اليتيم) وصف بسيكوسوسيولوجي شاعري لمغرب يتفتت وينهار ومغرب يحاول النهوض وسط ركام التفتت والانهيار . ان هذا المغرب ، كما يطرح العروي في كتابة (الايديولوجية العربية المعاصرة)، يعيش تخلفا مضاعفا ، تخلفا بالنسبة للشرق وتخلفا بالنسبة للغرب . فزمانه الحضاري ، اذن ، هو نوع من المستقبل الماضي ، في اطار من القلق واحتدام المفاهيم والرؤى والتباسها وتسارع ايقاعاتها . (ان وعينا ، في المغرب ، يطفو بين تحديدات الماضي ونداء المستقبل ، وهو يعيش في مقولة زمنية خاصة هي مقولة المستقبل الماضي ، والتي تغير تغييرا اساسيا مدلول تقسيمات الزمن الاخرى : فليس حاضرنا ولا ماضينا ولا مستقبلنا بحقيقة واقعية ، ولا تعاش بصفتها كذلك . وهذه خاصيتنا الاساسية ، وما من ايديولوجية عندنا تمتلك لونا تاريخيا مستقلا ، بل هي تتخذ ،في ميدان الافكار الشاسع ، ما يفيدها في اللحظة ، ومن هنا منشأ هذا التقلقل ، وهذا التغيير المستمر للافاق التاريخية الذي يصدم كل قاريء أصبحت لديه رؤية معينة لاتجاه التاريخ)(٢) .

من هنا تنبثق حساسية الزمن المغربي وصعوبته وخصوصيته . الرواية خليط من التدفق الوجداني وتداعي الوعي والوصف الخارجي والمطارحات الحوارية والتزام سيولة الزمان والمكان والغائها في آن عن طريق المداخلة بين الحاضر والماضي ، واللحظة والذكرى ، عبر خيط روائي طولاني وسريري يلم شبكة الخيوط الاخرى ويقترب من خيط السيرة الذاتية . ورغم ان الرواية معزوفة بصوت منفرد ، خلافا لرواية جبرا ذات الاصوات المتعددة ، الا ان الرواية حاولت ان توسع من اهاب الرؤية لتطل بضعة اطلالات على الخريطة

الاجتماعية ، وتلامس بعض ملامحها ومعالمها . لقد كانت رواية جبرا ، انطلاقا من الهوية المشتركة لنماذجها الرئيسية ، ملحمة وسجلا للبرجوازية الصغيرة كما سلف . وفي رواية (اليتيم) بدا تنوع نسبي للشخصيات وتمايز فيما بين رموزها وسيماها . فكان ادريس رمزا للمثقف المأزوم الذي تتقاطع عنده قوى الشد والمد داخل الجسم الاجتماعي ويتصارع فيه الماضي والحاضر والاتي في لحظة مخاض شاقة ، كان صورة للمغرب المأزوم غداة الاستقلال الوهمي . وكانت مارية رمزا للاستلاب الاضطراري والاختياري الذي ضاعت في معتقله الهوية ، كانت صورة للانسلاخ واليتم والسقوط اللامشروط في محيط الغرب . وكان المحامي ورجل الاعمال جليل رمزا لليبرالي الطفيلي الذي تمخضت عنه دولة الاستقلال الليبرالية الطفيلية ، الليبرالي الميكافيلي والساذج الذي يبحث بلهفة عن الذهب وسط مجتمع غارق في الاوحال . وكان حمدون رمزا للفيودالي الجديد الذي نهض ليواصل امجاد الفيودالي الاستعماري القديم . وكان الفقيه الرافعي رمزا للسلفي الغنوصي الذي حمل وما يزال يحمل الماضي وشما سحريا لا يزول . وكان القائد والعبدالصالح رمزين لدولة (المخزن) التي انهارت شكلا وما تزال تنشط مضمونا . وكانت علية رمزا للطبقات التي تطحنها رحى التخلف والاضطهاد .

انها رموز وخطوط عريضة دالة على الخريطة الاجتماعية وتفاعل الصيرورة فيها . هـذا على مستوى البنية السطحية للنص الروائي ، اما على مستوى البنية المضمرة ، فقد كانت هذه الرموز تنويعات على الرمز الاساس الذي هو ادريس ، كانت تأملات مجسدة لفكره وهو يتفرس في الخريطة الاجتماعية . لهذا بدت مواقع هذه الرموز في النص ، باستثناء مارية وبالرغم من علامات الاستفهام التي اكتنفتها ، كوسائط اكثر مما بدت كمحاور ، فرضها السياق الروائي اكثر مما فرضت هي نفسها على هذا السياق . ومن ثم فهي رموز تدرك وتقرأ من منظور ادريس ومن خلاله ولا تدرك او تقرأ مستقلة. فهي اما جزء من ذكرياته أو جزء من مواجهاته ، وفي كلا الحالين ، هي جزء من همومه الفكرية وفروع لتصوره . وهذا ما يبهت سيماها الذاتية ويقلص ظلالها ، لحساب سيماه هو ، الذاتية ، ولحساب ظله المترامي عبر الرواية . هذا الظل المترامي ، حينما نستخرجه من صلب الرواية متحررين من اغرائه الخاص ، ونقيس حجم طوله في صلب المجتمع ، سنجده ظلا متقلصا ومرتعشا في خضم صراع العناصر والقوى الذي يحرك صلب المجتمع . ان اليتيم ، هذا الظل الممتد في الرواية ، الشاحب والمتقلص في الواقع ، يعيش كوليد مسعود ، ازمة انفصام في الذات ودورا فكريا لا يهدأ ، نتيجة لتلك القطيعة المأساوية بين الواقع والمثال، بين الوعي المتخم بالرؤى والاشواق والاحلام وبين المحيط الاجتماعي المتخم بالتخلف والتناقض والاهتراء ، وبالتالي الشعور بانعدام السبل والوسائل لتصريف تخمة الوعي المحبوسة ، فيزداد الوعي تخمة انجارات فكرية منطلقة في غير اتجاه او مواويل ثورية رومانسية تحكي قصة الاحباط والمعاناة والثورة المضغوطة في عنق الزجاجة.
انها مرة اخرى ، ازمة الثوري البرجوازي الصغير ، المثقف غير الملتزم . واليتيم نموذج ثان يشخص هذه الازمة :

- (- اقول : كل شيء هو لا شيء .
- تقول حياة مليئة وبعدها الفراغ ؟
- اقول حياة مليئة وهي فراغ .
- كنت اظنك اعمق فكرا .
- ... اعتقد اعتقادا راسخا اننا نحن ابناء الصحارى لا نتطلع الى ما هو فوق الامكان .
ان الله أراد لنا اليسر . ص / ١٢)
- (- انتظرت اشخاصا واقوالا وحوادث ثم طال الانتظار حتى أوشكت ان انسى معنى الامل .
- وهل نسيت الامل ؟
- نعم .. اذا كانت علامة النسيان ان تستحضر الشعور بعد جهد وتدبير . ص. ٣١) .
- (تعودت على الوحدانية بعد طول معاناة . دافع عن وحدانيتك ! لا فائدة في البحث عن المسؤوليات والاسباب . الحاصل انك لم تعد تضيق الان بالوحدة بعد ان دفنت آمال العشرة والايناس . ص ٠ ٣٩) .

- ٩ -

هل يخون ادريس في الرواية اطروحات العروي الفكرية والايديولوجية ؟

هل ينسق هنا ما بناه الكاتب هناك ؟ !
لنفتح كتاب (ازمة المثقين العرب) مرة اخرى :

(يجب على المثقف العربي في مواجهة هذا الوضع غير المشجع ان يبدي رايه موضوعيا بما سماه حتى الان التزامه السياسي ، هذا الالتزام الذي غالبا ما دفعه الى ان يلعب لعبة الاستفمامية مع قناعاته بحجة الفعالية ، فان دوره الوحيد الايجابي حقيقة هو في ان يكون راديكاليا بالمعنى الدقيق للعبارة ايا كان ثمن هذه الراديكالية المباشر)(٤) .

ان الطبيعة المسلكية لادريس ، رومانسية الحالة والميلانخولية ، معاناته الثورية الذاتية والصامتة ، نسق تأملاته ومواجده ، عدم تلاؤمه مع ذاته ومع المجتمع ، انكماشه وانغلاق حلقة تحركه وخلوها من المعنى ، في الوقت الذي تتسع فيه حلقة تأملاته واحلامه ، تعطي القناعة بأن ادريس يبدو خارج منظومة العروي الايديولوجية ومارقا من حدودها وشروطها . انه يعكس فعلا بعض قلق السؤال عنده لكنه لا يعكس البتة عمق الجواب لديه . فهل يسوغ لنا هنا ، ان نعتبر (اليتيم) لحظة ابداع خاصة تمثل استراحة المحارب عند العروي وتحررا مؤقتا من ربقة العقل وصرامته ، لتسقط بعض خوالج الذات واشجانها ؟ !

من الاكيد ، انه ليس هناك كانت يكتب خارج ذاته وقناعاته ، واعية كانت هذه القناعات أم لاواعية . ليست هناك كتابة سديمية خارجة عن المدار التاريخي . هذا النمط من الكتابة هو درجة الصفر في الكتابة بتعبير رولان بارت ، ودرجة الصفر في الكتابة ، كتابة بيضاء لا تقول شيئا . (ان العمل الفني ـ يقول بوريس سوتشكوف ـ بتسجيله صور العالم انما يعكس بصورة عضوية خصائص وعي الفنان الذي لا يكون مؤرخا تسجيليا محايدا ، لقضايا عصره ، بل هو يدافع دائما عن الافكار التي تحمل في رايه معنى عصره والاتجاه الرئيسي لهذا العصر . وبديهي أن المضمون الذاتي لدى الفنان عن حقيقة التاريخ ، لا يمكن ان ينطبق دائما على المضمون الموضوعي لهذا التاريخ)(٥) .

التساؤل عن مدى انطباق المضمون الذاتي لدى الفنان ، على المضمون الموضوعي للتاريخ ، الذي اشار اليه سوتشكوف ، نطرحه ونستعيض عنه هنا بصيغة أخرى ، هي مدى انطباق المضمون الذاتي لدى ادريس ، على المضمون الفكري لوعي العروي ؟

تجيب رواية (اليتيم) بنفي امكانية هذا الانطباق واستبعاده . ان طموح الرواية لم يتجاوز الوصف التشريحي لازمة المثقف المغربي كما يراها العروي . وادريس ظل على امتداد الرواية يلوب على ذاته في منطقة الظل ، دون أن تمتد له خطوة الى منطقة الضوء . ظل حبيسا في دوامة اللاالتزام دون أن يتجرأ على فتح بوابة الالتزام . انه نسخة مكررة لبطل الرواية المغربية المحبط، سواء عند العروي (الغربة ـ اليتيم) أو عند د. محمد عزيز الحبابي (جيل الظمأ) أو عند مبارك ربيع (الطيبون) أو عند محمد زفزاف (المرأة والوردة ـ أرصفة وجدران) أو عند احمد المديني (زمن الولادة والحلم) ، ونسخة مكررة ، بالتالي ، لوليد مسعود ، ولولدان عرب اخرين ، تحفل بهم الرواية العربية ، عبر المحيطين .

ـ ١٠ ـ

تتجرد رواية (اليتيم) ، اذن ، من السقف الثوري الذي يظهر في كتابات العروي الفكرية . يغيب النموذج الثوري الراديكالي الذي دعا اليه ، ليحل محله النموذج الاشكالي الرومانسي ، الفاتر الارادة الساخن الدماغ . ويظل ادريس في الرواية تساؤلا لا جواب له ، موجة لا ساحل لها . وحيد انفصل عن المراة لانه لا يعرف للحياة الزوجية معنى . ومات ابنه نعمان وعمره لايتجاوز ثلاث عشرة ساعة . ومات أبوه قبل أن تتاح له الفرصة ليحقق معه ويستكمل منه المعلومات حول تقلباته في الحياة . فارقته مارية منذ خمس عشرة سنة وحين عادت ، تركته وتلاشت على حين بغتة وهما يخترقان ساحة جامع الفنا . تتدحرج حياته اليومية من الى مقر عمله في الجريدة والمقهى والمطعم والشقة التي يأوي اليها . طفولته شقية وذكريات كابية وحاضر قلق وغد غامض (انسكبت مني الحياة منذ اعوام وتركتني ظلا اسعى ، مات سليمان وبقي الهيكل منتصبا على عصاه . فجاءت نملة ونخرت العصا فسقط هيكل سليمان وزعزع أركان المعمور . أنا أيضا ظل متحرك لكنني لا املك عصا سليمان . ص. ٩٠) .

في البنية العميقة لرواية (اليتيم) تتردد اصداء ذلك السؤال المزدوج الذي طرحه العروي في (الايديولوجية العربية المعاصرة) من نحن ؟ ! وما هو الغرب ؟ !

ويكون جواب اليتيم شعورا حادا بالانشطار والانسلاخ ، ومعاناة قاسية لليتم المركب :

اليتم في مواجهة الماضي الذي يسكنه ويرفضه . اليتم في مواجهة الغرب الذي يغويه ويتوجس منه ، اليتم في مواجهة المجتمع الذي لا يتلاءم معه . اليتم في مواجهة

الذات القاطنة في العراء واليتم حتى في مواجهة اللغة التي يستعملها (لا اثر لانغلاق الفجر . يا حارس الليل ، ماذا عن الليل ؟ الكتابة صناعة ، الصانع هو الكاتب والأداة اللغة والمادة الموضوع . الموضوع غير موحد واللغة مشتتة منذ الاف السنين والكاتب هائم في احزانه . اين نقطة الارتكاز ؟ اين حيز الادب ؟ كلنا يتيم ! ص. ٣٨) .

وهكذا تضيع (الانا) وسط هذه العتمة النفسية والفكرية الكثيفة ، فيغدو موقف اليتيم اشد التباسا وتخلخلا من موقف (الشيخ والليبرالي ورجل التقنية). هكذا تنخر هذه الميلانخوليا الثقافية العصا ، فيتداعى الهيكل فوق اليتيم ، لانه لم يؤسسه على قاعدة صلبة ومتماسكة . ومع تداعي هذا الهيكل الفكري الخزفي ، يتداعى مشروع المثقف الرومانسي الثوري غير الملتزم ، الذي يعي كيف يقبض على (الانا) ويقبض على (الثورة)، دفعة واحدة وفي قبضة واحدة .

هذا المثقف البديل ، هل هو كما سبق للعروي ان قال في فقرة سابقة (امكانية وليس واجبا صوريا او قدرا ، يمكن ان يقام بتاديته كما يمكن ان لا يقام .) ؟! لنترك العروي يجيب على نفسه بنفسه :

(اذا كان لتجارب الامم مغزى ، فان امرنا لن يصلح الا بصلاح مفكرينا ، باختيارهم اختيارا لا رجعة فيه ، المستقبل عوضا عن الماضي ، والواقع عن الوهم ، وجعلهم التاليف اداة نقد وانتقاد لا اداة اغراء وتنويم ، واذا قيل ان اوضاع الحكم واوضاع الحرب لا تساعد على ذلك ؛ فاقول ان اوضاعنا ستكون دائما غير ملائمة ، لانها لو عادت ملائمة لما احتجنا الى ثورة على التخلف الفكري)(٦)

اجل ، ان الصياد لا ينتظر جفاف النهر ليصطاد . والمثقف الثوري الملتزم ، في ظل الوضع العربي الراهن على نحو خاص ، مشرقا ومغربا ، ليس امكانية تقبل التأدية كما يمكن ان لا تقبلها ، بل هو واجب حتمي وفرض عين ، موقوفان على شرط هام ، هو التغلب على مثل ما اعترى كلا من وليد مسعود واليتيم من تمزق وارتكاس واشكال . التغلب على البؤس الرومانسي ، والربط العظوي بين فعالية الفكر وفعالية الارادة . ومثل هذا النموذج (لن يتغلب على بؤسه الا اذا عبر بوضوح عن متطلباته من التجديد الجذري ، والا اذا دافع عنها بعد ذلك بجميع قواه ، لكي ينتهي اخيرا شتاء العرب الطويل)(٧) ٪

المغرب

- البحث عن وليد مسعود / جبرا ابراهيم جبرا - منشورات دار الاداب . بيروت .
- اليتيم / عبدالله العروي - منشورات دار النشر المغربية الدار البيضاء .

١ - أزمة المثقفين العرب ، تقليدية ام تاريخية / د. عبدالله العروي. ترجمة / د. ذوقان قرقوط . ص . ١٦٢
٢ - ازمة المثقفين العرب . ص . ١٦٥
٣ - الايديولوجية العربية المعاصرة / عبداله العروي . ترجمة / محمد عيتاني . ص . ١٠٨ .
٤ - أزمة المثقفين العرب . ص ١٧٢
٥ - المصائر التاريخية للواقعية / بوريس سوتشكوف . ترجمة / محمد عيتاني وأكرم الرافعي . ص . ٢١
٦ - الايديولوجية العربية المعاصرة . ص . ٢٢
٦ - أزمة المثقفين العرب . ص . ١٧٤ .

■ قصــة طويلـــة

أوزة الثـــــلـــج

■ تأليف : پول غاليكو
■ ترجمة : ملهم علي

ولد « بول غاليكو » عام ١٨٩٧ في مدينـة نيويورك مـن ابوين احدهما ايطالي والآخر نمساوي . ثم التحق بجامعة « كولومبيا » ومن عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٣٦ عمل في صحيفة الـ « ديلي نيوز » كمحرر رياضي ثم كمحرر ثابت ثم كنائب رئيس تحرير .

في١٩٣٦ اشترى منزلا على قمة تل في « الكومب » من « ساوث ديفون » وعاش فيه لمدة عام برفقة كلب من فصيلة الـ « داني » وثلاث وعشرين قطة من مختلف الاضراب .

وفي عام ١٩٤١ ذاع صيته حين اصدر « وزة الثلج » قصة دنكرك الكلاسيكية الصغيرة التي اصبحت اكثر الكتب مبيعاً في العالم انذاك . عمل كمراسل حربي للجيش الامريكي عام ١٩٤٤ .

ويعتبر « پول غاليكو » الذي يقطن «موناكو» الآن سيافاً وصيادا بحريا من الطراز الاول .

تضم كتبه :

١- جيني - ١٩٥٠ .
٢ - حب الدمى السبع - ١٩٥٤ .
٢ - ثوماسينا - ١٩٥٧ .
٤ - زهور للسيدة هاريس - ١٩٥٨ .
٥ - ذهاب السيدة هاريس الى نيويورك - ١٩٦٠ .
٦ - اعترافات قاص - ١٩٦١ .

وعدد آخر كبير من الكتب كان اخرها :

ماتيلدا التي صدرت في ١٩٧٠ . وعصابة حديقة الحيوان التي صدرت في عام ١٩٧١ .

على ساحل مقاطعة « ايسكس » ينام المستنقع الكبير - واحد من آخر المناطق البرية المتبقية في انكلترا - ممتدا من قرية « جلمبري » حتى قرية صيادي المحار السكسونية العريقة المسماة « ويكلدورث » . وهـــو منفسح واطيء بعيد المدى يتشكل من الحشـــائس واراضي المروج نصفالمغمورة بالماء وينتهيبالمالح الكبرى والمنخفضات الطينية واحواض المد والجزر قرب البحر المتململ ، حيث الخلجات ومصبات الانهار والســـنة النهيرات المعقوفة والمتعرجة التي تطل افواهها على حافة المحيط المنحوتة في الارض المخضلة بشكل تبدو فيه انها ترتفع وتهبط متنفسة بتكرار الامواج اليومي .

المكان مقفر وموحش تماما . وتزداد وحشـــنه صراخ وزعيق الطيور البرية التي تتخذ من المالــح واراضي المستنقع مأوى لها ، طيور عديدة ، اوزات برية، نوارس ، وطائر الحذف والودجون ، الطيطوس احمر الساق والكروان . وكلها تجد لها منفذا خلال الاحواض



المائية . وينعدم الساكنون من البشر في هذا المكان . كما ان احدا منهم لا يروده ، باستثناء بعض صيادي الطيور البرية ، او صيادي المحار المحليين الذيما برحوا يزاولون مهنتهم القديمة التي رافقت مجيء النورمانديين الى « هيستنفسر » .

اما الالوان فهي الرمادية والزرقاء والخضراء الشفافة ، فحين تظلم السماء في الشتاءات الطويلة تأخذ مياه الشطآن والمستنقعات تعكس اللون البارد والمعتم ، ولكن في احيان قليلة ، عند مشرق ومغرب الشمس تتأجج الارض والسماء بلهب احمر ذهبي .

وبحذاء احدى الالسنة اللولبية لنهر « الدر » الصغير يمتد سد هو عبارة عن سور بحري ناعم وصلد وبغير شرخ ، بمثابة ترس بوجه البحر المغير . ثم يغور عميقا في احدى المالح التي تبعد ثلاثة اميال عن القنال الانكليزي وهناك ينعطف شمالا . في تلك الزاوية يبدو السد محفورا بأزميل ، ومن هذا الصدع كان البحر قد دخل واحتل الارض والسور وكل ما ينتصب هناك . في الماء الضحل تشف الصخور المسودة والممزقة لبقايا فنار مهجور عن قمة سياج مائل لدائرة بريد قديمة ، يظهر هنا وهناك كأشارات الانقاذ . وفي زمن ما كان هذا الفنار يتاخم البحر ، وبمثابة مرشد مضيء على ساحل « ايسكس » . ثم عبثت يد الزمن بالارض والماء ، فكان ان انتهت فائدة المكان .

ومنذ عهد قريب اعيد استعمال الفنار كمسكن لبني الانسان ، حيث عاش فيه رجل متوحد مشوه الجسد ولكنه ذو فؤاد متخم بحب الطرائد والبراري . كان يبدو قبيحا للناظر ، ولكنه كان يخلق جمالا عظيما .

عن هذا الرجل ، وعن طفلة جاءت لتتعرف به ولتستشف ما بداخله مما يخفيه الغريب المنفر ، تروى هذه القصة . وهي ليست بالقصة التي تنساب بسهولة وبتتابع لين فقد جمعت من مصادر واناس عديدين. وجاء بعضها على هيئة كسر نقلها رجال شهدوا مشاهد غريبة وعنيفة . كما ان البحر قد بسط سلطانه والقى بغطائه المتموج على المكان . وكذلك فان الطائر الابيض العظيم ذي القوادم المتوجة بالسواد ـ وهو الذي شهد الامر منذ البداية وحتى النهاية ـ قد عاد الى الصمت المثلج المظلم لاراضي الشمال التي جاء منها اصلا .

*

في نهاية ربيع ١٩٣٠ جاء « فيليب رايادر » الى الفنار المهجور عند مصب نهر « الدر » واشتراه وما حوله من اراضي المستنقع والمالح . وعلى مدار السنة عاش واشتغل هناك ، كان يرسم الطبيعة والطيور ، ولاسباب بعينها انسحب من الحياة الاجتماعية . بعض هذه الاسباب كانت تتضح خلال زيارات التبضع نصف الشهرية التي كان يقوم بها الى قرية « چلمبري » الصغيرة ، حيث كان السكان المحليون يرمقون جسمه المشوه وسحنته الكالحة بازدراء باد . ذلك انه كان احدب

وذراعه اليسرى مشلولة ، نحيفا ومحنيا من الخصر كمثل مخلب طائر .

ولكنهم سرعان ما الفوا شكله الشاذ ، واعتادوا ضآلة حجمه التي تحتوي قوة هائلة ، والرأس الضخم الملتحي والمنحني قليلا عن الهضبة الفامضة الناتئة في ظهره . كما الفوا العينين البراقتين والذراع المخلبة ، وصـاروا يدعونه بـ « ذاك الرسام الغريب الذي يسكن الفنار المهجور » .

وغالبا ، يكره المشوهون جسديا الجنس البشري بسبب عاهاتهم ، الا ان « رايادر » لم يعرف الكراهية ، وانما احب ، وبقوة احب الانسان ، ومملكة الحيوان وكل ذي قلب مليء بالعطف والتفهم استطاع ان يتجاوز عاهته ، الا انه لم يستطع تجاوز الصدود الذي كان يعاني منه بسبب مظهره . وكان فشله في العثور على دفء يوازي الدفء الذي يشع منه سببا لعزلته ، ولهذا نفر من النساء . اما الرجال فما يكادون يألفونه عن قرب حتى يبادلوه دفئا بدفء الا انمجرد التفكير بانهم كانوا يحاولون ان يبادلوه المشاعر بعد ان يبذلوا جهدا في تفهمه ، كان يدفعه الى تجنبهم .

في السابعة والعشرين من العمر جاء الى المستنقع الكبير وكان قد سافر كثيرا وحارب ببسالة قبل ان يتخذ قراره بالانسحاب من عالم لا يستطيع ان يتحرك فيه مثل الاخرين . وبرغم كل تلك الحساسية الفنية والرهافة الانثوية المخزونة في صدره المتجذع ، فقد كان رجـلا بمعنى الكلمة .

في معتكفه جلب طيوره ورسومه وقاربه ذا الستة عشر قدما والذيكانيقوده بمهارة مدهشة . فحيثيكون وحده ، وليس هناك من يراقبه فانه يستطيعان يستخدم يده العليلة بشكل جيد ، وغالبا ما كان يستخدم اسنانه القوية لتثبيت الاشرعة التي تتلاطم كالامواج بفعل نفخة ريح مخاتله .

وغالبا ما يبحر خلال الخلجان الصغيرة ومصبات الانهار خارجا الى البحر حيث يغيب لايام عدة في بعض الاحيان باحثا عن اضراب جديدة من الطيور ليصورها او يرسمها ، لذا فقد صار ماهرا في صيدها بواسطة الشباك وذلك لضمها لمجموعة الطيور البرية المدجنة التي يربيها في الحظيرة المجاورة لمرسمه والذي يمثل قلب مـلاذه المقدس .

وما كان يطلق النار على طائر ، لذا فان وجـود صيادي الطيور البرية قرب ارباعه كان امرا لا يرحب به البتة . كان صديقا لكل ما هو بري ، لذلك بادلة كل ما هو بري حبا بحب .

وفي حظيرتهالمسيجة تجد الاوزاتالمدجنة التي تأتي في كل تشرين‌اول من«ايسلندة» و « شبايتزبركين » محلقة فوق الساحل في اسراب هائلة تظلم لها السماء وتملأ الهواء بحفيف اجسادها وهي تمر ، كما تجد البرانق ذات الاجسام البنيةوالسيقانالوردية والصدور البيضاء المخططه بالاسود ، والرقاب الفامقة اللون والوجـــوه الشبيهه باقنعة المهرجين وترى اضرابا عديدة من البطات البرية ابتداء بالودجون والبركة والبلبول ، وانتهـاء بالحذف والشولر .

بعض هذه الطيور كانت تقص اجنحتها وذلك كي تبقى هنا كاشارة للاخريات النافرات اللائي يجئن في مبتدأ كل شتاء ، تنبههن ان هنا يوجد الطعام والملاذ ، وبالفعل فان مئات عديدة تأتي وتبقى معه خلال موسم البرد الممتد من اكتوبر وحتى الربيع حين ترحل شمالا الى مناطق تكاثرها عند اقدام الحافة الجليدية .

كان « رايادر » مرتاح البال الى الخاطر الذي يلازمه كلما هبت عاصفة ، او حين يشتد ويشح الزاد ، او حين تدوي طلقات الصيادين في البعد ، بان طيوره بخير وأمان ، بانه انما يجتني لخير يده وراحة قلبه كل تلك المخلوقات الشاردة الجميلة التي تعرفه وتثق به .

وفي الربيع تعود الطيور الى الشمال ملبية نداءه ، ولكنها ترجع ثانية في الخريف عاوية ناعقة صارخة في سماء الخريف ، وذلك كي تطير على شكل دوائر فوق حدود الفنار القديم ثم تحط على مقربة منه كضيوف يحلون عليه ثانية ، تلك الطيور التي يعرفها ويتذكرها جيدا منذ العام السابق . وكان هذا يزيد « رايادر » فرحا ، لان يعرف بان جرثومة المعرفة بوجوده وبجنته الآمنةمزروعة في مكان ما من كيانها ، وبانهذه المعرفةقد صارت جزءا منها ، بحيث ان مجيء السماء الرماديـــة والرياح من الشمال سوف يسوقها بغير ما خطأ اليه .

ولما تبقى فقد كرس روحه وقلبه لرسم الارباض التي يعيش فيها ولرسم مخلوقاتها . ولم يبق عدد كبير من تلك الرسوم فقد اختزنها بالمئات بحمية غيورة مكدسا بعضها فوق بعضفي الفنار وفي غرف المخزنالموجودة في اعلاه. لم يكن مقتنعا بها ، لانه كفنان كان عنيدا متصلبا ومع هذا فان القليل الذي وصل منها الى السوق كان تحفا فنية مليئة بالالوان والبريق المنعكس عن الاضواء الساقطة على المستنقع مليئة بحس التحليق ، وبالدفق الذي تخرجه الطيور التي تتنفس ريح الصباح حانية قصبات الاعلام الطويلة التي تقف عليها .

رسم الوحدة والبرد العبق برائحة الملح ، رسم في خلود المستنقعات ، والبراري والاحياء والطيران عند الفجر . رسم الكائنات الصغيرة الفزعة لانها تلامس الهواء لاول مرة ... ورسم الظلال المجنحة التي تختبيء من القمر في الليل .

*

وفي ظهر احد ايام نوفمبر ، وذلك بعد ثلاث سنوات

من مجيء « رايادر » الى المستنقع ، اقتربت طفلة تحمل في يدها شيئا ثقيلا نوعا ما من المرسم الموجود في الفنار مارة فوق السور البحري .

لم تكن تتجاوز الثانية عشرة ، نحيلة ، قذرة ، متوفزة ورعديدة كطائر ، ولكنها كانت تخفي تحت الوسخ جمالا يشبه جمال جنية من المستنقع . كانت سكسونية خالصة ، كبيرة العظام ، شقراء ، راسها يكبر جسدها قليلا ، وعيناها بنفسجيتان تغوصان عميقا في محجريهما .

كانت خائفة لحد الجزع من الرجل القبيح الذي اتت لزيارته ، لان اسطورة بدات تتشكل عنه ولان صيادي الطيور البرية كانوا يمقتونه لتدخله في عملهم . ولكن اكبر من فزعها كانت حاجتها للشيء الذي تحمله في يدها ، ففي اعماق قلبها كانت تلك الحكاية التي التقطتها من مكان ما من ارجاء المستنقع والتي تفيد بان هذا الغول الذي يقطن الفنار يمتلك قوة سحرية تمكنه من شفاء الاشـــياء الجريحة .

ولم تكن قد رأت « رايادر » من قبل وكانت على وشك ان تطير من الرعب حين رات الشبح المعتم الذي ظهر في باب المرسم على أثر سماعه خطواتها . الحدبة ، الراس واللحية المغمورتين بالسواد ، الحدبة المشـــؤومة ؛ والمخلب المعقوف .

وقفت هناك محملقه وراجفة ، كطائر فزع من طيور المستنقع وهو يرفرف متأهبا للتحليق . ولكن صوتـــه جاءها عميقا حنونا وهو يقول :

« ما الخطب ايتها الطفلة ؟ »

وتمالكت نفسها ثم تقدمت بوجل الى امام . كان الشيء الذي تحمله في يديها طائرا ابيض كبير الحجم ، هامدا تماما وعلى لونه الابيض تناثرت بقع من الـــدم تسربت الى ثوبها حيث احتضنته .

وضعت الطائر في يده قائلة :

— لقد وجدته يا سيدي مصابا . اما زال حيا ؟

— اجل ، اجل ... أظن ذلك . ادخلي يا طفلتي ، ادخلي .

ودخل « رايادر » حاملا الطائر الذي وضعه على المائدة ، حيث اخذ يتحرك بوهن ، وتغلب فضولها على خوفها فتبعته الى الداخل حيث الفت نفسها في غرفه يدفئها الفحم وتتألق بلوحات ملونة عديدة تغطي الجدران ، وتعبق برائحة رغم غرابتها تبدو محببة .

ارتعد الطائر ، وبيده السليمة فرش «رايادر» واحدا من جناحيه الابيضيين . كانت النهاية متوجة باللـــون الاسود الجميل .

تطلع « رايادر » مندهشا وقال :

— اين وجدت الطائر ايتها الطفلة ؟

— في المستنقع حيث كان الصيادون . ما ... ما اسمه ياسيدي ؟

— هذه وزة ثلجية من كندا ، ولكن كيف وصلت هنا بحق السماوات ؟

وبدا ان الاسم لم يعن شيئا بالنســبة للصبيــة . كانت عيناها البنفسجيتان العميقتان اللتان تشعان من خلال الوسخ المتراكم على وجهها النحيل مثبتتين باهتمام مفرط على الطائر الجريح .

قالت : هل يمكن ان تشفى يا سيدي ؟

— بلى ، بلى — قال « رايادر » — سنحاول جهدنا . تعالي ، سوف تساعديني في ذلك .

على الرف كانت هنالك مقصات ولفائف وجبائر . وكان بارعا رشيق الحركة حتى باستعماله المخلب المعقوف الذي أستطاع ان يحمل الادوات .

قال « رايادر » :

— لقد اصيبت المسكينة بطلق ناري . ان ساقها وطرف جناحها مكسوران ! ولكنهما لم يتضــررا كثــيرا . انظري ، سوف نقص قوادمها ، لكي يتسنى لنا تضميدها ولكن في الربيع سيعود الريش وينمو فتكون قادرة على التحليق ثانية ، سنربط الجناح لصق جسدها كي لا تكون قادرة على تحريكه حتى يلتئم . ثم نضع جبيرة للساق المسكينة .

كانت الطفله تراقب عمله مسحورة ، ناسية مخاوفها لذلك ولسبب آخر هو انه بينما كان يثبت جبيرة جميلة للساق المحطمة اخذ يحكي لها واحدة من اجمل القصص .

كانت الوزة صغيرة السن لا تتجاوز العام الواحد وكانت قد ولدت في اراضي الشمال بعيدا بعيدا عبـــر البحار ، في ارض تعود لانكلترا . وبينما كانت تطير نحو الجنوب هربا من الثلج والصقيع والبرد المرير ضربتها عاصفة جبارة ولفتها ودارت بها . كانت عاصفة مروعة بحق اقوى من جناحيها العملاقين ، اقوى من اي شيء . ولايام وليال ظلت العاصفة تمسك بخناقها ، فما كـــان باستطاعتها الا ان تطير مع الريح وحين انهت العاصـــفة نفسها ، توجهت الوزة بغريزتها نحو الجنوب ثانية ، وجدت نفسها فوق ارض مختلفة ومن حولها طيور لم ترها من قبل . واخيرا وبعد ان انهكتها هذه المحنة ، حطت لترتاح قليلا في مستنقع اخضر ودود ، فكان ان صادفتها تلـــك الرصاصة الخارجة من فوهة بندقية الصياد .

« استقبال مرير للاميرة الزائرة » علق « رايادر » على الامر . وسوف ندعوها بالاميرة الضائعة . وفي ايام قليلة سوف تتحسن احوالها كثيرا . انظري ! ووضعها في جيبه وخرج بها محملة بحبات الحنطة ، فتحت وزة الثلج عينيها الصفراوين المدورتين واخذت تلتهمها برفق .

ضحكت الطفلة بحبور ، وفجأة التقطت انفاسها بانزعاج حيث كبس عليها شعورها بالمكان الموجودة فيه ، وبغير ان تنطق بكلمة واحدة استدارت وفرت هاربة من الباب .

انتظري ، انتظري ! صرخ « رايادر » متوجها نحو المدخل ،

حيث وقف يؤطر افريز الباب جذعه المعتم . وكانت الصبية تركض فوق السور البحري ، الا انها توقفت حين سمعت صوته واستدارت ناحيته .

ـ ما اسمك ايتها الطفلة ؟

ـ فريث .

قال « رايادر » : فريثا على ما اظن . اين تسكنين ؟

مع جمهرة الصيادين في « ويكلدورث » اجابت لافظة الاسم باللكنة السكسونية القديمة .

ـ الن تاتي غدا او بعد غد لتري كيف تسير الامور مع « الاميرة » ؟

فسكتت ، ولمرة ثانية لابد ان « رايادر » قد فكر في طيور الماء النافرة التي تتحفز باضطراب خلال ذلك الجزء من الثانية الذي يسبق انطلاقها في الهواء . ولكن صوتها الرفيع جاءه ثانية قائلا : بلى !

ثم مضت بعد ذلك وشعرها الاشقر يتموج خلفها .

وشفيت وزة الثلج بسرعة ، وفي منتصف الشتاء صارت تطلع متجولة في الحظيرة المسيجة ، مفضلة مرافقة الوزات ذات الاقدام الوردية على البرانق . كما تعلمت ان تلبي نداء « رايادر » وهو يدعوها للطعام . وصارت الطفلة « فريثا » او « فريث » زائرا دائما . واستطاعت ان تتغلب على خوفها من « رايادر » . كان يأسر مخيلتها حضور هذه الاميرة البيضاء الغريبة القادمة من ارض بعيدة ترقد خلف البحر ، ارض وردية اللون كلها ، كما عرفت من الخارطة التي عرضها عليها « رايادر » والتي تتبعا عليها مسار العاصفة التي جلبت الطائر الضال من بيته في كندا حتى المستنقع الكبير في « ايسكس » .

بعد ذلك ، وفي احدى صباحات حزيران استجابت مجموعة متأخرة من الاوز ذوات الاقدام البرية التي سمنت بفعل الغذاء الجيد الذي وجدنه خلال الشتاء في الفنار ، لنداء اراضي التناسل الطافي ، ونهضت متكاسلة تتسلق السماء في دوائر ما برحت تتسع ، معهم ، طارت وزة الثلج بهيكلها الابيض وقوادمها السوداء التي تتألق في شمس الربيع . وحدث ان كانت « فريث » في الفنار ، فصرخت مما جعل « رايادر » يجيء راكضا من المرسم .

انظر ! انظر ! الاميرة ! اتراها ذاهبة بلا رجعة ؟

فنظر « رايادر » في السماء محدقا بالبقع الصاعدة .

وقال « بلى » مقلدا بغير وعي طريقتها في الكلام .

« ان الاميرة ترجع لبيتها . انصتي ! انها تقرئنا الوداع » .

ومن السماء الصافية جاء عواء الوز الوردي الاقدام ناعبا . اعلى منه واكثر صفاء جاء صوت وزة الثلج .

وحولت البقع طريقها شمالا مشكلة حرف « V » صغير ، واستدقت ثم اختفت . وبرحيل الوزة الثلجية انهت « فريث » زياراتها للفنار . وعاد « رايادر » ليتعلم من جديد معنى كلمة « الوحدة » .

في ذلك الصيف رسم من مخيلته صورة طفلة نحيلة مغطاة بالاوساخ ، شعرها تعصف به ريح نوفمبر ، وفي يدها تحمل طائرا ابيض جريحا .

*

في منتصف اكتوبر حدثت المعجزة . كان « رايادر » في حظيرته المسيجة يطعم طيوره ، وهناك ريح رمادية تهب من الشمال الشرقي والارض تلهث تحت الموج الداخل عليها . وبالرغم من صوت البحر فقد سمع نغمة صافية عالية رفع عينه الى سماء مسائية فراى لاول وهلة رقعة غير محددة ، ثم اتضحت الرؤية فاذا هو حلم مجنح باجنحة بيض وسود يحلق حول الفنار مرة ، ثم يعود حقيقة ، فتحط على ارض الحظيرة وتتقدم متهادية من « رايادر » خصيصا ليطعمها كما لو لم تكن قد سافرت قط .

انها وزة الثلج ، لا احد يخطيء ذلك ، وجاءت دموع الفرح الى عيني « رايادر » . ترى اين كانت ؟ بالتأكيد ليس في كندا ، لا ، لاريب انهـا قد قضت الصيف في « كرينلند » او « شبتزبركين » مع البطات ذوات الاقدام الوردية . ثم تذكرته فقفلت راجعة مع البرد .

وحين ذهب اخر مرة الى « چلمبري » للتبضع ترك « رايادر » مذكرة مع امراة البريد لاريب انها قد اثارت فيها اضطرابا عظيما .

قال : « اخبري « فريث » التي تعيش مع جماعة الصيادين في.. ويكلدورث بان الاميرة الضائعة قد رجعت » .

وبعد ثلاثة ايام ظهرت « فريث » اطول قليلا ، وكعهدها شعثاء ومبعثرة الشعر . جاءت خجلى الى الفنار لتزور الاميرة الضائعة .

ومر الزمن . في المستنقع الكبير كان يمكن ملاحظة ذلك من ارتفاع الامواج ، وتقدم الفصول البطيء ، ومرور الطيور ، ولـ « رايادر » بوصول ورحيل وزة الثلج . في الخارج كان العالم يغلي ويرغي مدمدما بما يجيش فيه من هياج سينفجر قريبا جالبا معه الدمار لكل ما حوله . ولكن كل هذا الا يمت بصلة لـ « رايادر » او لـ « فريث » .

كان يضمهما تناغم طبيعي عجيب رغم ان الطفلة قد كبرت قليلا . حين تكون وزة الثلج في الفنار كانت « فريث » تاتي لتراها ولتتعلم من « رايادر » اشياء جديدة . اخذا يبحران سوية في قاربه السريع الذي يقوده بمهارة . كما اخذا يصطادان معا طيورا برية اخرى ليضيفاها الى المستعمرة التي ما برحت تكبر والتي اضافا اليها حظائر مسيجة وزرائب جديدة .

واكتسبت منه معارف عديدة بشأن كل واحد من الطيور البرية ابتداء من الورس وانتهاء بالصقر الرمادي الذي يطير في المستنقعات . اخذت تطهي له في بعض

الاحيان ، لا بل تعلمت ان تمزج له الوانه . ولكن حين تعود وزة الثلج الى مسكنها الصيفي يصير الامر كما لو ان حاجزا يقوم بينهما ، فتكف عن المجيء الى الفنار .

وفي احدى السنين لم يرجع الطائر الى الفنار ، وصار « رايادر » كسير القلب وهرع يرسم بجنون خلال الشتاء والصيف الذي تلاه . لم يشاهد الطفلة ولا مرة . ولكن حين جاء الخريف ، رنت الصرخة المألوفة في ارجاء السماء مرة اخرى وحط الطائر الابيض العملاق الذي بلغ غاية نموه الان عائدا من السماء بنفس الغموض الذي رحل فيه . وبفرح ابحر « رايادر » بقاربه الى « چلمبري » وترك الرسالة عند امراة البريد .

والغريب ، ان اكثر من شهر مر على تركه الرسالة عند امرأة البريد قبل ان تأتي « فريث » ثانية الى الفنار . وحين رآها « رايادر » ادرك مصدوما انها لم تعد طفلة الآن .

بعد هذه السنة ، اخذت فترات غياب الطائر تقصر واصبح أليفا جدا الى درجة انه اخذ يتبع « رايادر » اينما يذهب ، انه كان يدخل المرسم احيانا فيما كان «رايادر» يشتغل .

*

في ربيع ١٩٤٠ رحلت الطيور مبكرة من المستنقع الكبير . كان العالم يشتعل ملتهبا . وكان ازيز وهدير القاصفات وصوت الانفجارات المكتوم قد ارعبها وفي اول يوم من ايار ، وقف « رايادر » و «فريث» كتفا الى كتف فوق السور البحري ، وراقبا آخر مجموعة من الوزات الوردية الاقدام والبرانق وهي تصعد من ملجئها محلقة ، طـويلة ناحلة ، طليقة كالهواء وجميلة بشكل مثـير وهو ، معتم وغريب ، راسه الملتحي الهائل مرفوع للسماء وعيناه البراقتان تراقبان الوزات في مسارات طيرانها .

« فيليب ، انظر » قالت « فريث » .

وتطلع « رايادر » الى حيث تنظر ، كانت وزة الثلج قد بدأت بالتحليق باسطة جناحيها العملاقين ، ولكـن طيرانها كان منخفضا ، واقتربت كثيرا منهما في احـدى الدورات حتى خيل اليهما لوهلة ان القوادم البيضاء المكللة بالسواد وهي مفتوحة تربت وجهيهما ، واحسا باندفاع الهواء الناعم في مسار الطيران الذي اتخذه الطائر . ودارت مرة واثنتين حول الفنار ثم حطت ارضا ثانية في داخل الحظيرة المسيجة منضمة الى الاوزات المقصوصة الاجنحة وتهيأت لتأكل .

« سوف تبقى ، ولن ترحل ثانية . ان الامـيرة لهفة . ويبدوان الطائر في تحليقه الواطيء البطيء قد حاك حولها نوعا من السحر . « ان الاميرة سوف تظل هنا » .

« بلى » قال « رايادر » بدوره بصوت راجف .

« سوف تبقى ، ولن ترحـل ثانية . ان الامـيرة الضائعة لم تعد ضائعة البتة . هذا هو مسكنها الان ... بمحض اختيارها . »

وتحطمت الرقية التي احاط بها الطائر نفسه . واحست « فريث » فجأة بحقيقة كونها خائفة ، وكانت الاشياء التي تخفيها في عيني « رايادر » الشوق والوحدة والاشياء العميقة التي لن تقال والتي تنام في عينيـه وخلفهما . كانت كلماته الاخيرة تكرر نفسها في رأسها كما لو كان هو نفسه يرددها ثانية : «هذا هو مسكنها الآن... بمحض اختيارها» .

كانت انساغ غريزته تصلها وتحمل اليها تقريرا عن الاشياء التي لا يستطيع ان يتفوه بها بسبب ما يحسه من كونه مشوها وشاذ الهيئة .

كان صوته ــ ان تكلم ــ سيهدئها ، الا ان جزعها اخذ يزداد بسبب صمته وبسبب قوة الاشياء التي لم تقل بينهما .

« اوحت اليها غريزتها كأنثى بأن تهرب من شيء لم تكن قادرة على فهمه بعد ، فقالت :

« يجب ... يجب ان اذهب . وداعا . اناسعيدة لان الاميرة ستبقى . لن تظل وحيدا بعـد الآن » ثم استدارت واخذت تمشي برشاقة ، وجاءتها كلماته الحزينة الوقع « وداعا يا فريث » كشبح صوت نصف مسموع يعلو قليلا فوق هسيس حشائش المستنقع . وكانت قد ابتعدت كثيرا قبل ان تجرؤ وتستدير ناظرة الى الخلف كان ما يزال واقفا في مكانه فوق السور البحري ، بقعة مظلمة بوجه السماء .

زال خوفها الآن ، وحل محله شعور آخر ، احساس غامض بالخسارة جعلها تقف جامـدة لوهلـة ، كان الاحساس حادا جدا . واستأنفت مسيرها ببطء مبتعدة عن الفنار المنتصب كأصبع يؤشر في وجه السماء ، وعن الرجل الواقف أسفله .

*

انطوت اكثر من ثلاثة اسابيع قبل ان تعود «فريث» الى الفنار ثانية . كان ايار في نهايته وكذلك النهـار ، حيث امتد شفق ذهبي طويل ينزاح عن قمر فضي لا زال معلقا في الافق الشرقي .

كانت تعلل نفسها بينما خطواتها تأخذها هناك بانها يجب ان تعرف هل بقيت وزة الثلج كما اخبرها « رايادر » . قد تكون طارت راحلة . ولكن خطوهـا الثابت فوق السور البحري كان مليئا باللهفة حتى انها كانت تجد نفسها مسرعة في بعض الاحيان .

لمحت « فريث » ضياء مصباح « رايادر » الاصفر تحت الفنار قريبا من رصيفه الصغير . ووجدته هناك . كان قاربه الشراعي يتأرجح برفق فوق الماء المتماوج وكان يملؤه بالتجهيزات ــ ماء وطعام وقناني من البرانـدي

والعدة وشراع اضافي . وحين استدار اثر سماعهـا قادمة ، لحظت انه شاحب ، ولكن عينيه المظلمتين الشفوقتين كانتا تشعان ببريق مثير ، كان يتنفس بسرعة من اثر الجهد الذي يبذله .

واخذ انزعاج مفاجيء بخناق « فريث » فصرخت ناسية وزة الثلج :

« فيليب ! اتراك راحلا ؟ »

وتوقف « رايادر » عن عمله قليلا ليحييها . وفي وجهه كان هنالك شيء ، بريق او نظرة لم ترها فيه من قبل .

« فريث ! انا مسرور لمجيئك . اجل ، يجب ان ارحل ، رحلة قصيرة وارجع ثانية » كان صوته المعطوف يختنق بما يختلج في نفسه .

ــ الى اين انت راحل ؟ سألت « فريث » .

وجاءت الكلمات راجفة من « رايادر » الآن . يجب ان يذهب الى « دنكرك » التي تبعد مائة ميل عبر القناة الانكليزي ، فان فصيلة من الجيش الانكليزي علقت هناك فوق الرمال بانتظار دمارها على يد الالمان القادمين . كان الميناء كتلة من لهيب ، والموقف ميؤوس منه . سمع بذلك من القرية حين ذهب للتبضع . العديد من الرجال رحلوا من « چلمبري » استجابة لطلب الحكومة . كل زورق او قارب صيد او لنش بخاري يمكنه السير كان يعبر القناة لنقل الجنود المحاصرين من السواحل الى الناقلات والمدمرات التي لم تكن تستطيع دخول المياه الضحلة لانقاذ اكبر عدد ممكن من الجنود من نيران الالمان .

بينما « فريث » تستمع اليه كان قلبها يموت في داخلها . كان يقول بانه سيبحر عبر القناة في قاربه الصغير الذي يمكنه ان يحمل ستة او سبعة اشخاص عند الضرورة . ويمكنه القيام بعدة رحلات من السواحل الى الناقلات .

كانت فتاة صغيرة بسيطة تعجز عن الافصاح عن مشاعرها . لم تفهم الحرب ، ولا الذي يحدث في فرنسا ، او معنى ان يكون الجيش محاصرا . ولكن دمها اخبرها ان خطرا يكمن هنا ، عليه « فيليب ! ايجب ان تذهب ؟ لن تعود . لماذا انت بالذات ؟ » ويبدو ان الحمى قد برحت روح « رايادر » مع اول دفقة من الكلمات ، لذا فقد شرح لها الامر بلغة يمكن ان تفهما . قال :

« هناك رجال يتكدسون فوق بعضهم على الشاطيء كمثل طيور مصابة بخراطيش الصيد ، فريث ، كالطيور الجريحة التي اعتدنا ان نعثر عليها ونجلبها معنا الى الملجأ . فوقهم تحلق عقبان وصقور وسناقر حديدية ، وليس لديهم سقف يقيهم شر هذه الجوارح الفولاذية ، انهم ضائعون القت بهم العاصفة مثل الاميرة الضائعة التي وجدتها لسنين عديدة خلت والتي جلبتها لي ثم اشفيناها معا . انهم بحاجة الى العون كما كانت مخلوقات البرية بحاجة اليه ، لهذا السبب ترينني ذاهبا . انه شـيء يمكنني ان انجزه . اجل ، يمكنني . لمرة ــ لمرة واحدة يمكنني ان العب دوري كرجل .

وحملقت « فريث » فيه . لقد تغير كثيرا . لاول مرة ترى انه لم يعد قبيحا او مشوها او شاذ الهيئة ، وانما جميل جدا . كانت الاشياء تغلي في روحها جاهدة ان تقال ، ولم تعرف كيف تنطق بها :

« انا آتية معك يا فيليب ! »

فهز « رايادر » رأسه قائلا « مكانك في القارب سيترك جنديا على الساحل ، وآخر ، وآخر . يجب ان اذهب وحدي » .

وارتدى معطفا وجزمة من المطاط ثم صعد في قاربه . ورحل وهو يلوح لها بيديه هاتفا :

« وداعا ! هلا عنيت بالطيور حتى عودتي يـا « فريث » ؟ »

« رعاك الرب » قالت بلكنة سكسونية . «سأعنى بالطيور . رعاك الرب يا فيليب» .

كان الليل قد حل الآن يضيئه جزء من قمر ونجوم وبريق يأتي من الشمال . ووقفت « فريث » على السور البحري ترقب الشراع وهو ينزلق في مصب النهـر الضخم . وفجأة جاء من الظلمة خلفها صوت اجنحة ، ومرق شيء من امامها في الهواء . وفي ضوء الليل رأت التماع الاجنحة البيضاء المتوجة بالسواد ، وشخصت راس وزة الثلج وهو يندفع الى الامام .

ارتفع الطائر وحلق حول الفنار مرة واحدة ثم اتجه صوب الخليج الذي تغمره الريح حيث كان شراع « رايادر » يهفهف وسط الانسام ، واخذ يحلق ببطء وفي دوائر واسعة حوله . كان يمكن ان يرى لمدة طويلة شراع ابيض وطائر ابيض « ضعيه تحت ناظريك ، ضعيه تحت ناظريك » همست « فريث » وحين اختفيا كلاهما اخيرا ، استدارت ومشت بتمهل ، راسها محني ، وهي تعود الى الفنار الخاوي .

*

اضحت القصة الآن على شكل كسر وشظايا ، وواحدة من هذه الكسر جاءت في كلمات الرجل الذي كان يتمتع باجازته والتي حكاها في مقهى «التاج والسهم» الملحق بالكنيسة الشرقية .

* « كانت وزة . وزة ملعونة ، هي التي ساعدتني » قال الجندي «بوتون» واحد من كتيبة رماة لندن التابعة لجلالته .

« بل كان كارن » قال جندي من المشاة اصيب في ساقه .

« اقول انها وزة « جاك » هنا ، رآها كما رايتهـا

بنفسي . جاءت طائرة خارجة من الاقــذار والنتن والدخان الذي يغطي الرؤوس في « دانكرك » كانت بيضاء مبقعة الجناح بالسواد ، وحامت فوقنا كمثل عاصفة لعينة وقد قال جاك ، لقد انتهى امرنا . هذا ملاك الموت آت لنا » .

« تقول كارن ! لا بل هي وزة لعينة ، جاءت من الوطن وهي تحمل رسالة من « تشرشل » تسأل عنا وكيف نستمتع بحمام النار اللعين ؟! انها نذير شؤم ، تلك هي ، نذير شؤم وحشي . هلاكنا .. سننتهي من كل ذلك يا صديقي ؟؟ » .

« كنا نشوى على الساحل بين « دانكــــرك » و « لاباني » مثل كومة من الحمام تقف على سدة فكتوريا كنا نقف بانتظار الالماني ليقصفنا . وقد طبخنا جيدا . كان خلفنا ، وعلى جانبينا وفوقنا ، وارسل لنا المسامير وقنابل الـ « هـ . ي » وامطرنا بوابل من زخات الجنون من تلك السماء الملعونة . وخارج الساحل كانت تقف الـ « كينتش ميد » وهي صندل نزهات احمر اللون كان سيأخذنا ، ولكنه ظل واقفا على مبعدة نصف ميل بعيدا عن المياه الضحلة الحقيرة » .

« وبينما كنا نستلقي على الشاطيء ونحن يائسون تماما ، نسب ونلعن بسبب عدم وجود اي منفذ لنــا للخروج والوصول الى الصندل ، اذ جاءت طائـــرة « شتوكا » واغارت على الصندل ملقية قنابلها علـــى جانبيه . وكان الماء يتصاعد مثل نافورة لعينة في حديقة قصر . كان عرضا منظما . ثم جاءت مدمرة اخـــرى وقالت للـ « شتوكا » الا لن تفعلي ذلك واخذت تضربها بالرشاشات والمدافع . الا ان المانيا آخر جاء وانقض على المدمرة . وكان ان ارتفعت في الهواء . كو و و و و . احترقت قبل ان تغرق . وجاء الدخان والنتن ينتشر في داخل الشاطيء كله ، اصفر واسود ومنه خرجت تلك الوزة الملعونة وهي تدور حولنا نحن المحبوسين علـــى الشاطيء » .

ومن حول احدى المنعطفات خرج قارب شراعي صغير . يتهادى بهدوء يعجبك كمتأنق يخرج في نزهة ظهر يوم احد في « هينلي » .

— من جاء ؟! تساءل احد المدنيين .

« هو » ، هو الذي انقذ الكثيرين منا . خرج بقاربه بنظافة من جحيم مدفع رشاش يستعمله احد الالمان في طائرة « جيتر سميث » كانت تقصف بشدة . وكان هناك موتور من طراز « رامسكيت » حاول ان ينقذنـا الا انه غطس هناك نتيجة القصف وذلك قبـل نصف ساعة كان الماء مليئا بالشظايا ونثارها وبالقنابل الا انه لم يبال بكل ذلك . اذ لم يكن قاربه بترول يمكن ان يشتعل او ينفجر . وهكذا سار بين القذائف . ودخل الى المياه الضحلة من بين دخان المدمرة المشتعلة الاسود رجل قصير معتم ملتح . له مخلب بدل الذراع ، وذو نتوء في ظهره ، بين اسنانه التي تشع من خلال لحيته السوداء كان يمسك حبلا . بده السليمة على الدفة ، اما الاخرى فكان يلوح بها لنا مشيرا علينا بالمجيء . وفوق رأسه كانت تدور محلقة في دوائر الوزة الملعونة . عندها قال جاك : انظر لقد انتهـى الامـــر الآن . انه الشيطان الدموي بعينه قد جاءنا الآن . لابد ان يكون قد اصيب بغير ان يشعر . فقلت : ابدا ، يبدو لي ان هذا هو المسيح الصالح اكثر مما يبدو انه الشيطـــان اللعين » . كان يبدو كذلك بحق ، كما يصورونه في كتب المدارس ، بوجهه الابيض ، وعينيه ولحيته ، وقاربه الشراعي اللعين .

« يمكنه ان يستوعب سبعة رجال في المـــرة الواحدة » صرخ قائلا حين اقترب ثم صرخ ضابطنا : « ايها الرجل الصالح ! ... انتم السبعة القريبون ، اصعدوا القارب » . وتقدمنا الى حيث يرسو ، كان ضعيفا لدرجة انه لم يستطع ان يتسلق حافة الزورق ولكنه امسكني من ياقتي وجذبني قائلا :

« اصعد يا رجل . اصعد . هيـــا . . . . أين الآخرون » .

« كووو ... لقد كان رجلا قويا . ثم نشر شراعه الذي كان يبدو كمنخل نتيجة طلقات المدافع الرشاشة . وصرخ : ابقوا في اسفل القارب ، فربما تقابل القنابل والقذائف التي تطلقها بطارية مدفعية الالمـــان . وهكذا كنا ، هو يجلس الى الدفة حبلـه بين اسنانه وحبل آخر في يده المشلولة ، اما ذراعه اليمنى السليمة فقد وضعها فوق ذراع الدفة ... ونسير قدما خلال ارضية خلفنا من الساحل . والوزة الملعونة تحوم حوله وهي تخترق الريح والدخان الذي خلفه الالمان . مثل سيارة « موريس » لعينة تمر في شارع « وينجستر » .

« هل قلت ان الوزة نذير شؤم » قلت لجاك : انظر اليها ، أليست ملاك رحمة لعين ..

« اما « هو » الجالس الى الدفة فقد كان يرفع راسه اليها ناظرا وحبله بين اسنانه . وكانه يعرفهـــا منذ زمن طويل . ثم جلبنا الى « كينتش ميد » وقفل راجعا ليعيد تحميل القارب . كان يقوم برحلات طيلة ما بعد الظهر وحتى في الليل ، لان النيران الداميـــة المشتعلة في « دانكرك » كانت تضيء بما فيه الكفاية . لا اعلم كم عدد الرحلات التي قام بها . الا انه هو ، ويخت انيق من نادي « التايمز » وقارب نجاة كبير من « پول » جلبوا كل من كان في تلك القطعة من الجحيم بغير خسارة رجل واحد .

ومشى بنا الصندل بعد حضور الجميع . كان عددنا سبعمائة وقد تكدسنا في قارب يتسع لمائتين . وكان « هو » لا يزال باقيا . وقد رفع ذراعه مودعا ثم اتجه صوب « دانكرك » برفقة الطائر .

اما كان المنظر غريبا يا « بليمـي » ، تلك الاوزة

الكبيرة الملعونة وهي تحلق فوق قاربه ، تضيئها الحرائق كملاك ابيض يطير في الدخان ؟ « وفي منتصف الطريق هاجمتنا طائرة « شتوكا » اخرى ، ولكن الطيار كان قد سهر الليل كله لذا فقد اخطأنا ، وفي الصباح كنا قد عدنا الى الوطن سالمين .

ولم نعرف قط ما جرى للرجل ، او من عساه يكون ... هو ... بتلك الحدبة وبقاربه الشراعي الصغير . كان اللعين رجلا صالحا ، ذاك الرجل . .. كووو .. قال جندي مشاة . اوزة ملعونة كبيرة . من يعرف ؟ ! » .

في احد اندية الضباط في « بروك ستريت » كان ضابط بحرية متقاعد يبلغ من العمر خمسة وستين عاما ، ويدعى القائد « كيث بريل آودنير » يتحدث عما شاهده في عملية اخلاء « دانكرك » . فقد دعي من فراشه في الرابعة صباحا لادارة دفة طراد من نوع « لايم هاوس » مائل الجانب . وقد قاد الطراد عبر القنال ساحبا خلفه اربع بوارج من نوع « التيمس » عاد بها لاربع مرات مثقلة بالجنود . وفي رحلته الاخيرة عاد بالطراد وقد نسفت مدخنته واصيب بثقب في جوانبه . ومع ذلك فقد استطاع العودة به الى « دنكرك » .

وقال ضابط بحرية من الاحتياط ، وقد كان بحوزته تراولتان من نوع « بريكسهام » ومقومة مسار من نوع الـ « يارماوث » فقدهن جميعا في ايام الجلاء الاربعة الاخيرة .

« هل صادفتك تلك الخرافة الغريبة التي تدعى بالوزة البرية ؟ كان صيتها ذائعا على طول السواحل . انت تعلم كيف تظهر تلك الاشياء . بعض الرجال الذين عدت بهم كانوا يتحدثون عنها . ومن المفترض ان تكون قد ظهرت في فترات متقطعة خلال الايام الاخيرة بين « دنكرك » و « لاپان » . وان رايتها فانت ناج لا شك في ذلك . شيء من هذا القبيل ! ! » .

هم . . . م . . . م . . . تمتم « بريل اودنير » :
« وزة برية ؟ لقد رايت واحدة مدجنة . تلك حادثة عجيبة مأساوية الى حد ما وقد وقعت فيما يبدو لحسن طالعنا . سأحكي لكم عنها . في رحلة العودة الثالثة وبحدود الساعة السادسة راينا قاربا صغيرا مهجورا ، يظهر فيه جسد رجل ما وعلى صارية يحط طائر .

وحين اقتربنا غيرنا مسارنا لنستطلع امر القارب يا للرب ، لقد كان رجلا ، او سبق وان كان رجلا ، فقد صفاه مدفع رشاش ، يا للبؤس كان وجهه في الماء ، اما الطائر فقد كان اوزة ، اوزة داجنة .

ثم اقتربنا من القارب ، ولكن حين حاول احد فتياننا ان يقفز اليه ، هس الطائر نحوه وضربه بجناحيه ولم نستطع ان نزحزح الطائر قيد انملة . وفجأة اطلق « كيترنك » الصغير صرخة ، وهو يشير الى ميمنة الطراد . كان هنالك لغم كبير عائم . واحد من تحف الالمان . ولو كنا قد بقينا على مسارنا الاول لوطئناه وقضي الامر . ثم توجهنا الى امام وتركناه خلف آخر بارجة بنحو مائة يارده وفجره الرجال بنيران بنادقهم . وحين التفتنا لننظر في امر القارب المهجور ثانية ، كان قد اختفى ، غطس ، بفعل الارتجاج كما تعرفون . واختفى الرجل معه ، لا ريب انه كان موثقا الى القارب بسلسلة .

اما الطائر فقد اخذ يحلق في دوائر ، ثلاث مرات، كطائرة تؤدي التحية العسكرية . يا له من شعور غريب كئيب . ثم طار متجها نحو الغرب لحسن حظنا اننا ذهبنا لنستطلع الامر ، اليس كذلك ؟

من الغريب ان تتكلم عن اوزة ! !

❋

في المستنقع الكبير ، ظلت « فريثا » وحدها تقطن الفنار الصغير وهي ترى الطيور المقصوصة الاجنحة ، وتنتظر شيئا لا تدرك كنهه .

في الايام الاولى اقامت فوق السور البحري ، منتظرة ، برغم اقتناعها ان هذا بلا جدوى . وفيما بعد اخذت تطوف غرف الفنار المخصصة للخزن والمليئة باكداس اللوحات التي طبع عليها « رايادر » كل مزاج وكل ضوء من تلك البرية المنعزلة ، ومن الطيور المدهشة الجميلة التي قطنتها . ووجدت بينها الصورة التي رسمها « رايادر » لهامن مخيلته لسنين عدة خلت ، حين كانت لا تزال طفلة تقف بحياء تلفحها الريح في عتبة مسكنه وتضم اليها طائرا جريحا .

هزتها اللوحة وما فيها كما لم يهزها شيء من قبل وذلك لان « رايادر » سكب فيها من روحه الشيء الكثير ومن الغريب ، ان تلك كانت المرة الوحيدة التي رسم فيها « رايادر » وزة الثلج ، المخلوق الضائع المشرد والذي القت به العاصفة الى ارض اخرى ، والذي جلب

لكل منهما صديقا . والذي عاد اليها في النهاية بمــا يشعرها انها لن تراه ثانية . ولزمن طويل قبل ظهــور وزة الثلج في الافق الشرقي المحمر ودورانها حول الفنار في وداع اخير شعرت « فريثا » من اعماق القــوى السحيقة في دمها ان « رايادر » لن يرجع .

وهكذا حين جاء الصوت المألوف ذو النبرة العالية يصرخ من اعماق السماء ، لم يجلب اليها لحظة امل زائف واحدة ، وانما شعرت في تلك الهنيهة انها قــد عاشت تلك اللحظة مرات عديدة سابقا .

وجاءت تعدو الى السور البحــري ثم ادارت عينيها ، ليس نحو القنال البعيد حيث يحتمل ان يظهر شراع بل نحو السماء التي تظهر من اقواسها اللاهبة وزة الثلج وهي تهبط عموديا .

ثم كسر المشهد والصوت والوحدة المحيطة بها ، الحاجز في داخلها مطلقي حقيقة حبها القاهرة الجياشة التي تفجرت في دموع . واستجابت روح قلقــة لروح شاردة ، وبدا كما لو انها تحلق مع الطائر العظيم في في سماء المساء مصغية لنداء « رايادر » . كانت السماء والارض تختلجان بذكره وتملآنها باكبر من معناه .

« فريث ! فريث ! فريث يا حبيبتي . . وداعــا يا حبيبتي »

كانت الاجنحة البيضاء المتوجة بالسواد تخفق بذلــك فوق قلبها الذي اخذ يجيب : « فيليب ، احبــك »

ولوهلة خيل لـ « فريث » ان وزة الثلج ستحط في ارض الحظيرة القديمة ، حيث اخذت البطــنــات المقصوصة الجناح تطلق بربرة ترحيب صاخبة . ولكنها اكتفت بالانزلاق واطئا ثم حلقت عاليا ثانية وهي تطير بشكل لولبي جميل حول الفنار العتيق ثم تأخــذ في الارتفاع .

واحست « فريث » وهي تراقبها بانها لم تعد وزة ثلج ، وانما روح « رايادر » التي تودعها قبل ان ترحل الى الابدية ، ولم تعد تطير معه ، بل مقيدة الى الارض . وبسطت ذراعيها الى السماء وهي تقف على اطراف اصابعها صارخة : « يرعاك الرب ، يرعاك الــرب يا فيليب ! »

هدأت دموع « فريث » ووقفت لوقت طــويل ساكنة تتطلع بعد اختفاء الطائر . ثم قصدت الفنــار واخذت اللوحة التي رسمها لها « رايادر » وضمتهــا الى صدرها بشدة وسلكت طريق مسكنها عبر السور البحري القديم .

وفي كل ليلة ، لاسابيع عديدة تلت ، كانت « فريث » تأتي الى الفنار وتطعم الطيور المقصوصة الجناح . وفي صباح باكر ، ظن طيار الماني في غارة الفجر ان الفنــار المهجور هو هدف عسكري فعال ، فانقض عليه ، كصقر فولاذي صاخب ، ونسفه محولا اياه وكل ما يحتويه الى نسيان .

وفي تلك الليلة حين جاءت « فريث » كان البحر قد دخل الى الجدران المتصدعة وغطاها بالماء .

ولم يبق ما يعكر ذلك الخراب المطلق ، ولم يجرؤ اي طائر مستنقع على العودة هناك سوى النــوارس الجريئة التي كانت تدرج وتحلق مطلقة تفجعها علــى المكان الذي كان .

مهمات المسرح العربي

عبدالستار جواد



شكسبير



ت.س.اليوت



احمد شوقي

ربما يكون الآن قد انصرم قرن من الزمن ونحن لم نفتأ خلال هذا القرن نردد بان المسرح فن اوروبي وافد لم يعرفه العرب الا في آخريات القرن التاسع عشر . لعلنا من وراء هذا القول نرمي الى تبرير الفشل الذي طرأ على العديد من المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة ، والى ما قد يصيب الاعمال المسرحية التالية من ضعف او فشل وبالتالي تصبح هذه المقولة حديث الناس وشغل المسرحيين الشاغل الى ان يلوح لنا المسرح وكأنه فن من فنون الشيطان لن يدركه الا سحر ساحر او عفاريت سليمان .

لست من وراء هذا أزجي عبارات التشاؤم المستفز بقدر ما أسعى للتنبيه الى ضرورة ان يقف المسرح العربي على ساقيه وقد توفرت له من الامكانات والخبرات ما قد يكون مرحلة مهمة من مراحل تطور هذا الفن الرفيع الذي ظل يراوح عندنا ردحا من الزمن .

لقد آن للمسرح كفن أن ينتفض من سباته العميق وقد تهيأت له الاسباب والوسائل والتقنيات المختلفة ، ولقد آن للمسرحيين من كتاب ومخرجين وممثلين ان يتلمسوا سبيلهم القويم وينهضوا بالمهمة التي يتعين على المسرح ان يضطلع بها كأداة تعبيرية ووسيلة من

وسائل المجتمع يحاول عبرها ان يعبر عن واقعه وعن ذاته وان يجسد من خلال هذه الوسيلة الفاعلة صورة صادقة للواقع الذي يجب ان يتغير بتغير الانسان الذي يعيش هذا الواقع ويتفاعل مع كل معطياته مفاعلة سليمة يتحد فيها قطب العملية بما يحقق المعادلة المنشودة التي من شأنها بالتالي ان تعطي المسرح دوره الطليعي في البناء والتغيير والثورة .

لقد طرحت المرحلة الراهنة ـ التي تمر بها الامة العربية العديد من القضايا الحاسمة والمعطيات الجديدة والافرازات المختلفة التي ما يزال الواقع العربي يعتمل بها بحثا عن الانموذج الافضل عبر هذا المخاض العسير الذي هو بمثابة نقطة تحول او نقطة انبعاث في حياة الامة . وتلك مسألة طبيعية حينما يتعقد هذا الواقع بحكم ملابسات عديدة وبحكم حركة التاريخ ومنطق المرحلة .

اذن لابد من وقفة طويلة ازاء هذا الطور التأريخي المحتدم بكل التناقضات ، وقفة تأملية تحفظ للفن المسرحي نواميسه وتبعث في خشبة المسرح روح الشجرة المتفتحة النابضة بالحياة ، وبالكاتب المسرحي كل ثورة اصيلة لكي يحيلها الى عمل ابداعي خالد يقدم للانسان وللتاريخ شريحة حية من الواقع الاجتماعي الذي لابد ان يتغير ولابد ان يكون هذا التغير لصالح الانسان ولصالح العملية الابداعية .

لسنا في هذا نحاول ان نستفز الاموات او ندعو من لا نصيب له في هذا الفن ، بل اليقين عينه ، ان في هذه الامة وفي مخزونها الحضاري وتراثها الانساني ما يمكن ان يحتضن الفن المسرحي بأذرع حارة يسري فيها شريان دم حار ، فليس من المعقول بعد قرن من الزمن ، اذا افترضنا جدلا ان يكون ذلك نقطة البداية ، ان نظل نعتبر المسرح فنا وافدا مسدلين بذلك الستار على جمهور الرواد الاوائل وما استطاعوا أن يقدموه ، ولكل عصر معطياته . كل ما في الامر اننا بحاجة الى ان نتواصل مع الاصالة ومع الابداع ومع المضمون الانساني الهادف ومع معطيات الحضارة الحديثة لكي نكون على وعي تام بالمرحلة وبكل اشكالاتها شريطة التمسك بالهوية القومية وبالثقافة الانسانية لصالح العمل الادبي المبدع ولصالح الانسان الذي لابد له أن يغير نفسه أولا قبل ان يتصدى لعملية التغيير الشامل ، ولعل المسرح هو من انجح الوسائل الهادفة لتغيير الانسان وبعثه من الداخل.

واذا كنا نريد للمسرح العربي أن ينهض بمثل هذه الاهداف او ان يكون كذلك فلابد لهذا المسرح أن يعتمد سبيلا صعبا ولكنه طريق السلامة بالنظر لان هذه الطرق من شأنها ان تخدم كبرياء الكلمة واصالة الكاتب وابداع الفنان الممثل او المخرج وغير ذلك من عناصر مسرحية لابد من تضافرها لانجاح عمل مسرحي معين .

× × المواضيع

لقد داب المسرح العربي بشكل عام على طرح العديد من الموضوعات التي تلوح لنا لاول وهلة وكأنها تحمل كل عناصر الثورة والبناء والتغيير في حين ان معالجة الكاتب لمثل هذه الموضوعات كانت بعيدة كل البعد عن اصول الفن المسرحي مما اسقط هذه التجربة وامثالها في شرك المباشرة واحترقت بدائرة النار . ولعل هذا الفشل الذي اصاب هذه التجربة او تلك يظل هو عينه وسينطبق على التجارب اللاحقة مالم نتلمس اسبابه ونعالجها معالجة سليمة تنسجم فيها كل عناصر التجربة من نص وممثل ومخرج وظرف معين واسلوب وما الى ذلك.

اذا كنا نذهب لمشاهدة عرض من العروض المسرحية ، فاننا نهدف من وراء ذلك الى تحقيق امرين على الاقل هما :

المتعة والاستفادة من الدرس الاخلاقي الذي لابد لاي عمل ابداعي ناضج ان ينطوي عليه . ونحن لانريد من الممثل ان يكون معلما يخاطب تلاميذه ويملي عليهم اراء مؤلف الكتاب الذي بين يديه بل اننا نريد من وراء ذلك ان نستمتع بأحسن ما تكون المتعة التي اختمر فيها درس اخلاقي انضجته تجربة اصيلة فاعلة استمدت اصولها من الواقع اليومي ومعطيات هذا الواقع فخرجت على خشبة المسرح على شكل لوحة تشكيلية جميلة تنسجم فيها كل عناصر الفن . لابد للكاتب الدرامي هنا ان يلعب لعبته الذكية بحيث لايفقد احد طرفي هذه المعادلة الصعبة وبحيث لا يطغي جانب على جانب آخر .

اذن على المسرح أن يكون انعكاسا صادقا لذوات الناس وحياتهم في جدهم ومرحهم ، افراحهم واتراحهم ، وابعد من ذلك .

خوفا من هذا الاتجاه التعليمي المباشر الذي يعتمد الشعارية والخطابية الساذجة نرى العديد من المسرحيات وقد ذهبت تماما عكس هذا الاتجاه فكانت هي الاخرى اسيرة لمفهوم المتعة والتسلية وكان المسرح حلبة سيرك او المكان المناسب فقط لاطلاق النكات والمرح السهل لاشك ان هذا الاتجاه اللهاوي الهابط ينطوي على اساءة بالغة لمفهوم الكوميديا كفن مسرحي رفيع لايقل تأثيره عن التراجيديا . ليست الكوميديا مجرد عملية اضحاك الناس لفترة معينة وليست هي طريقة تهريجية تقدم خلالها بعض البهلوانيات والنكات والطرائف ، فكل ذلك من شأنه ان يجنح بالمسرح الى وجهة ليست من الفن في شيء وعندها لن يكون ثمة اي دور بناء لهذا المسرح الذي لابد بالتالي ان يخسر جمهوره الواعي الذي هو المناخ الطبيعي الذي يحيا فيه الفن .

على ان التأكيد على دقة هذه المعادلة ، اعني بها التوفيق بين عنصري المتعة والدرس الاخلاقي والقيم الفنية التي تشكل أهم عناصر العمل الدرامي لا يعني

بالضرورة ان نقحم المسرحية او اي عمل درامي داخل اطار جامد معد سلفا لتمديد هذا العمل ، بل اننا من وراء ذلك نسعى الى ضرورة تأكيد حضور جماليات العمل الدرامي وفيه الاخلاقية وهي هويته الاصيلة في الدخول الى خيمة الاعمال الفنية المبدعة . بدونها لن تكون له قدم راسخة في عالم الخلق والابداع .

ثمة نقطة اخرى لابد من الاشارة اليها او التأكيد عليها في هذا المجال تلك هي ما يسمى بسيكولوجية الجمهور ، فقد طرحت العديد من التبريرات بحجة التواصل مع رغبات الجمهور المسرحي الذي يميل الى هذا الجانب او ذاك وكأن الجري وراء الجمهور هو العامل الوحيد الذي يحقق النجاح للمسرحية ويكسب المؤلف الدرامي شهرته العريضة يسعى اليها بأسنانه واظافره . ان اي فنان هو قائد جماهيري ومصلح اجتماعي له رسالته ازاء المجتمع ودوره في عملية البناء وتربية الناس وتهذيب اذواقهم بحيث يرتفعون هم الى مستوى العمل الفني المبدع . واذا ما داب الفنان الاصيل على تقديم الاعمال الجادة الهادفة مع احتفاظه بجماليات العمل الفني فانه لابد وان يوجد عبر هذه العملية المتواصلة القاعدة المادية التي تشكل الهدف الرئيسي من وراء العملية الابداعية ولابد لهذه القاعدة المادية ان تتكون من جماهير المسرح الذين شرعوا يدركون بوعي مبررات العمل الدرامي وقيمة الاخلاقية والجمالية بحكم العادة اولا لانهم تعودوا ان يشاهدوا مثل هذه الاعمال وبحكم حاجة الانسان الى ما يعنيه على فهم واقعه وبصره بمواطن الخلل والضعف ناهيك عن رغبة الانسان في الحصول على الزاد الروحي والثقافي الذي هو في حاجة مسيسة له في مثل هذا الواقع المتغير الذي لم يعد يتسع للانسان الجاهل او الانسان الامي الذي وجد نفسه محاصرا من قبل معطيات العصر العديدة: من تكنولوجيات ووسائل اعلام وحاجات يومية لا حصر لها ، فكانت محصلة هذه العوامل انها راحت تستفز في هذا الانسان كل دواعي المعرفة والتواصل مع العالم الخارجي .

من هنا فان امام الكاتب المسرحي مهمة كبيرة وتتمثل في انتشال الجماهير من وهدتها ومن واقعها الاجتماعي المتخلف والارتفاع بهذه الجماهير الى مستوى تتمكن عنده من تذوق العمل الفني لا بل حتى نقده بعد ان تكون قد توفرت لها حصيلة جيدة من الاعمال الابداعية الهادفة مع التجربة الكافية للتفاعل مع هذه الاعمال .

هنا لابد ان نذكر بأن المجتمعات الانسانية الاولى قد شهدت المسرح الشعري فلو رجعنا الى الاداب اليونانية والاوروبية لوجدنا الكاتب الدرامي يلجأ الى استخدام ارقى الوسائل التعبيرية وهما الشعر في مثل تلك الظروف ، ذلك ان هذا الكاتب او هذا الفنان كان ينطلق من انه امام عملية فنية ثقافية تقتضي منه ان يتعامل مع اعلى نواميس الفن فليس ثمة فن جماهيري يتوخى مستوى الانسان الاعتيادي دون ان يرتفع بهذا الانسان الى مستوى الابداع بما يحفظ للفن كبرياءه وبما يصون حرمة الكلمة الفاعلة .

كذلك ليس لهذا الفنان الذي يهدف الى الالتصاق بمستويات الفن العليا ان يقطع كل صلة بينه وبين الجمهور بحيث يريد من هذا الجمهور وحده ان يرتفع الى المستوى الذي يمكنه من التواصل مع اللوحة الفنية او المسرحية او القصيدة المعقدة ، بل ان عليه ان يلتصق بهذا الجمهور ويستمد منه كل ما يعينه على فهم واقعه . فالفنان الاصيل المبدع هو الذي يكتب عن تجربة صادقة تنطلق من معاناة صادقة ولن تكون هذه التجربة بمعزل عن الجمهور ، والا لمن يكتب هذا الكاتب المسرحي ؟ ولمن يرسم ذلك الفنان ؟ بالتأكيد لن يتواصل الناس مع الكاتب او الشاعر او الرسام الذي جنح نحو الغربة تشرنق داخل ذاته بعد ان فقد اية صلة بالعالم الخارجي، ان الناس يريدون أن يتلمسوا ذواتهم وواقعهم من خلال هذه الوسائل التعبيرية الفنية فاذا لم يكن الامر كذلك حكم على هذه الاعمال بالموت لانها حملت عناصر الفناء في طياتها ما دامت قد ابتعدت عن واقع الانسان وحياته اليومية ولم ترتبط بصدق التجربة بأية وشيجة .

ولنا هنا ان نذكر بأن على الكاتب المسرحي الاصيل الا يتردد في معالجة موضوعات سبق لمسرحيات اخرى ان عالجتها طالما انه يمتلك رؤيته الخاصة ازاء مثل هذه المواضيع واسلوبا معينا له ان ينتهجه في التعبير عن افكاره وشخوصه المسرحية . في تاريخ المسرح العالمي ثمة العديد من الموضوعات التي تعرضت لها اقلام عديدة تنطلق من وجهات في النظر متباينة الا ان العبرة تكمن في القيم الاخلاقية التي تطرحها المسرحية وفي الجماليات الفنية التي تنطوي عليها مع دقة التعبير رهافة الاحساس وصدق التجربة . عليه فان الموضوعات التي يمكن ان يتوفر عليها مسرحنا في المرحلة الراهنة انما هي موضوعات عديدة متجددة تستمد حيوتها من تجذرها في هذا المجتمع المتحول الذي يشهد العديد من المعطيات والتغيرات على مختلف الاصعدة والمستويات . كلما تعقد الواقع الاجتماعي تعددت مواضيعه واستجد فيه الكثير مما يمكن ان يشكل مادة خصبة للكاتب المسرحي . ليس الموضوع هو جوهر المسرحية والمعيار الذي يتعين ان يقاس عليه نجاحها او فشلها ، بل ان ثمة عناصر اخرى متعددة تدخل ضمن العمليةالمسرحيةوتفعل فعلها بحيثانها في مجموعها هي التي تقرر بالتالي نجاح هذه المسرحية او تلك .

كثيرة هي المسرحيات التي عالجت واقع المرأة الاوروبية في القرن التاسع عشر مثلا ، وكثيرون هم

اولئك الذين كتبوا في هذا الموضوع ولكن لماذا اشتهرت مسرحية « بيت الدمية » لابسن ؟ بحيث اسدلت الستار على العديد من المسرحيات التي توفرت على مثل هذا الموضوع ؟ . ان هذا التساؤل يدعونا بلا شك الى ان نشير بصدق وصرامة الى مكانة الكاتب النرويجي الكبير ودقة تصويره وصدق احساسه ناهيك عن اللغة الثرية التي تميزت بها كتاباته وطريقته في تناول مثل هذه الموضوعات وهذه هي التي حدت بهذه المسرحية الى ان تعلن بداية الثورة الحقيقية للمراة الاوروبية مبتدئة بذلك عصرا جديدا لها ان تحتل فيه مكانة غير تلك التي كانت ترزح تحت وطاتها من قبل .

المسرح التاريخي هو الاخر كان له ان يشهد العديد من المسرحيات وكثار لهم مكانتهم ولكن ما مقدار المسرحيات التاريخية التي تدخل عالم الخلود . معظم مسرحيات شكسبير كان يستمدها من حوادث تاريخية معروفة ولكنه حين تعرض لها فانما كان يعتمد على قدرته الخارقة في استلهام الحدث واعادة صياغته بما ينسجم مع عصره والقيم التي يطرحها ذلك العصر ، اضف الى ذلك قدرة شكسبير على الغور الى اعماق النفس الانسانية وطاقته التي لا حد لها في ادخال عنصر الفكاهة مما اضفى على مسرحياته جوا متميزا لم يستطع بقية المؤلفين الدراميين ان يصلوا اليه .

× × الاقليمية

من بين الملاحظات التي تصدق على واقع المسرح العربي اليوم هي «الاقليمية» التي تطرح باشكال مختلفة تبعا لكل قطر من اقطار الوطن العربي تبعا لاشكالاته الخاصة التي جاءت نتيجة حتمية لمحاولات تكريس منطق التجزئة وما كان لهذه المحاولات أن تحدثه من تأثيرات سلبية في واقع هش يقف وراءه ايمان هش بقدرة الانسان العربي على تجاوز واقعه والانسلاخ منه بطاقة انقلابية هادفة لها ان تستجلي في هذا الانسان جوهره الاصيل وهويته القومية

ليس ثمة ادنى شك في ان واقع التجزئة والاجهزة المتعددة التي تقف وراءه قد تسبب في خلق العديد من المشكلات القطرية التي تختلف في درجتها من قطر الى اخر ، الا ان معالجة مثل هذه المواضيع باسلوب يعتمد تكريس الاقليمية بحيث يلوح الانسان في هذا القطر او ذاك ان هذه المشكلة انما هي مشكلته لوحده ، ليس لعربي اخر ان يتدخل لصالحه في التغلب عليها ، هذا المنطق من شأنه ان يعزل الانسان العربي عن التدخل في صنع مصيره ويجعله يراوح في جبرية صامتة لها ان تخلق منه مواطنا سلبيا لا يتفاعل مع الحدث بصدق ومعاناة .

نحن أمة واحدة رغم واقع التجزئة ورغم الحدود المصطنعة ، وليس لنا ان نقيم على ذلك اي دليل لان تلك هي حقيقة حتمية مطلقة ، ولذلك فان المؤلف الدرامي الذي قد يظفر بمشكلة معينة حقيقية ، ان يتفاعل مع هذه المشكلة بحس صادق وشعور اصيل ينطلق من كون هذه المشكلة رغم بروزها في قطر دون اخر ، انما هي مشكلة عربية برزت هنا وفي هذا الظرف وقد تبرز هناك في ظروف مختلفة اخرى ولكنها بالتالي مشكلة الانسان العربي الذي هو الان ضحية هذه الاشكالات التي تنعكس بشكل او اخر على مجمل مسيرة سلوكه اليومي ، بل انها سبب رئيسي في الكثير من احباطاته وضياع حاضره ومواقفه السلبية التي جاءت خلاصة اشكالات متعددة .

على اننا رغم اقرارنا بوجود مشكلات قطرية مختلفة ، فاننا نجهد انفسنا كثيرا في تلمس مشكلة تتجذر في قطر دون آخر مما يؤكد وحدة الوطن العربي ووحدة الاحساس العربي رغم اختلاف حدته هنا أو هناك ، الا ان هذا — رغم انسانية الهدف — لايعفينا من تجاوز الواقع القطري طفرة واحدة دون الوقوف وقفة طويلة ازاء اشكالات هذا الواقع وما ترتب على هذه الاشكالات من نتائج انعكست بشكل او اخر على مجمل التحولات الاجتماعية والسياسية في هذا القطر . لعلنا من خلال ذلك نتلمس عن كثب حقيقة الواقع الاقليمي الطارىء الذي قد يجد له صدى معينا وفي فترة معينة، ونحن بذلك انما نبحث عن السبيل القويم لتجاوز هذا الواقع — لا عن طريق القفز عبر مشكلاته — وانما عن طريق التفاعل معه والتحسس به حتى نستوعبه ومن ثم نستوعب معالجته على ضوء منطلق العصر وحقيقة كون هذه الامة امة واحدة ولها رسالة واحدة .

قد تكون قضية « الارض » او واقع الفلاح هي من جملة الاشياء المحسوسة يوميا في عدد من الاقطار العربية التي نشأت فيها حركة واسعة للزراعة او الاصلاح الزراعي بحيث أن للفلاح في هذه الاقطار دوره الفاعل في حركة المجتمع . الا ان هذه المسالة على الاقل آنيا لا تطرح بنفس المستوى وبنفس الحدة في اقطار الخليج العربي الذي شاءت ظروفه الخاصة ان تخلق له واقعا يجعل من الفلاح انسانا له دور ثانوي في بناء المجتمع . ورغم الاحساس بهذا الفارق فان المؤلف الدرامي الاصيل لابد ان يتلمس لهذا الموضوع اسلوبا من المعالجة تنسجم مع تفكيره وسعيه الجاد لان يخلق قاعدة جماهيرية عريضة يكتب لها ويتعايش معها ويستوحي من واقعها الكثير من موضوعاته . وهو بهذا انما يوسع من جمهوره وقاعدته المادية ما دام ينطلق في كتاباته من انسانية العمل ومن مفهومه للامة الواحدة وللواقع الواحد رغم اختلاف تفصيلاته وجزئياته

لقد ظل المسرح الاوربي ولقرون عديدة حتى الان يعالج من الموضوعات ما يشد اكبر قاعدة من جمهور المسرح الاوروبي باعتماده على كون الانسان الاوروبي

كلا متكاملا وان ما يعانيه المواطن في فرنسا مثلا ، لابد أن يجد صداه في ايطاليا والمانيا وغيرهما . لم يكن المسرح الاوربي في هذا ينطلق من دعوة مرتجلة او نظرة توفيقية وانما لان هذا المسرح قد امسك بالخيط الذي ينتظم العديد من اشكالات الواقع الاوربي رغم اختلاف الجنس بل وحتى المصالح الخاصة اذا كان هذا هو الامر او هو واقع الحال في اوربا التي تعددت لغاتها واجناسها ومشاربها كما اسلفنا ، فما احرى بالمسرح العربي ان ينهض لمهمته الوحدوية وهو الذي يعتمد لغة واحدة تنبع من نسغ عربي واحد يمدها شريان عربي واحد وان كان له ان يتفرع على العديد من المسارب .

لاتقتصر الاقليمية على طرح موضوعات تهم قطرا عربيا دون اخر ، وانما قد يعتمد منطق الاقليمية اساليب اخرى من شانها ان تكرس التجزئة وتباعد بين العربي واخيه ، هذه الاساليب بحاجة الى استقصاء وبحث من اجل الوقوف عليها وقفة تامليةنابعة من الايمان بوحدة المسرح العربي ولغته ، منطلقة من كون هذه الاساليب اداة هدم وبذرة فناء ليس بينها وبين الاصالة والابداع ادنى صلة

على ان هذه الناحية التي اكدنا عليها لا تنصرف الى النص الدرامي وحده وانما حتى الى طريقة الاخراج والتمثيل وبقية التقنيات الاخرى ، بالنظر لاهمية هذه الاشياء والى ما يمكن ان توصى به من دلالات ضمنية او غير ضمنية . للمخرج هنا دوره الرائد في تكريس الفكرة التي تنطوي عليها المسرحية وقد يبرز عمله ويمتد تاثيره حتى الى استعماله نوعا او نمطا سلوكيا معينا او طريقة في الاداء ، او في الرقص وما الى ذلك من امور كثيرة تتداخل في العملية الدرامية . ليس ثمة مؤلف درامي اصيل يحترم نواميس الفن يريد ان يحصر عمله في محيط ضيق مقتصر على جمهور معين ، بل انه لاشك يسعى بكل جهده الى ان يتجاوز الحدود الجغرافية لوطنه كي يتوجه الى الانسان في كل مكان يستقطب فيه وجدانه الشعبي ويشده اليه والى صدق تجربة . ان المؤلف الدرامي بهذا يكون قد انسلخ عن كل العناصر التي تحدد العمل الدرامي تجرده عن النزعات الشوفينية والاقليمية التي من شانها ان تحجب هذا العمل عن الاهتمامات الانسانية الاخرى وبالتالي فان المسرحية التي تكرس مثل هذه النزعات تغدو ظلا باهتا ليس له اي صدى في النفس الانسانية .

هنا تبرز ملاحظة جديرة بالتأكيد ، تلك هي السمة القومية في العمل الابداعي او الفني او الدرامي . فاذا كنا قد دعونا الى ضرورة أن يتوجه الكاتب او الفنان او المسرحي ايا كان دوره ، الى مخاطبة الانسان في كل مكان وزمان ، فاننا من وراء ذلك لا نريد من المؤلف الدرامي الذي نتحدث عنه أن يلغي السمات القومية التي يتميز بها عمله المسرحي سواء كان مؤلفا دراميا ام مخرجا او اي عنصر آخر يدخل في العملية المسرحية . واذا ما تعمد ذلك فانه يكون قد قتل كل ما هو أصيل في نفسه وغدا مثل تنين مقطوع الراس نحن على العكس من ذلك نريد من هذا الفنان ان يجسد كل السمات القومية التي يمتاز بها وتشكل ملامحه الاساسية وبذلك يكون صادقا مع نفسه امينا مع الكلمة ملتصقا بجذوره التي تشكل روافد الحياة بالنسبة له ، فليس ثمة ادب انساني بلا سمات قومية .

ان التأكيد على الذات او الهوية القومية لا يعني بحال من الاحوال قطع الوشائج مع العالم الخارجي ومع الحضارات والثقافات الاخرى ، بل ان اكثر الاعمال خلودا واشهرها في عالم الاداب هي تلك الاعمال التي تتلمس في طياتها روح الفنان وروح الامة التي ينتمي اليها لانها حينذاك تكون قد صورت لنا بصدق تجربة الانسان وحياة المجتمع بصدق وأصالة .

من منا لا يعجب بالروائع المسرحية ليوريبيدس وسوفوكليس وأرستوفانس ؟ أليس مصدر الاعجاب هو الصورة الصادقة التي نقلها الينا هؤلاء عن المجتمع اليوناني وتراثه الديني والاخلاقي الاجتماعي بحيث اننا نقف امام لوحة ناطقة بكل جوانب الحياة التي كان يحياها المجتمع الاغريقي . مثل ذلك ما فعلته الياذة هوميروس ومسرحيات شكسبير وروايات تولستوي وشولوخوف ومسرحيات ابسن واعمال لوركا التي يصعب فهمها دون الرجوع الى التراث الشعبي الاسباني اظن الامثلة على ذلك كثيرة لسنا بحاجة الى حصرها ، ولكن الذي نريد ان نخلص اليه هنا هو أن هذه الاعمال لم تحظ بمثل هذه الشهرة العريضة لولا صدقها ودقة تصويرها لحياة المجتمعات التي تنتمي اليها ومن هنا كان لها ان تتواصل مع الثقافات الانسانية الاخرى وهذه لاشك هي رسالة الفن التي لابد أن ينهض بها وعبر كل المراحل التطورية التي تمر بها المجتمعات ومنها مجتمعنا العربي الذي يشهد الان العديد من التغيرات بل وحتى التحديات وعلى مختلف الاصعدة ، فما ادعى الكاتب العربي لان يصغي الى اعماقه وصوت ضميره وامته ويجسد كل ذلك في اطار ابداعي جميل يحفظ للكلمة كبرياءها وللفن نواميسه ، شريطة أن ينفتح على الثقافات الانسانية الاخرى وفق استجابة هادفة لا تلغي الاصل وانما تصقل جوهره وتضيف للتجربة بعدا انسانيا جديدا .

× × التراث

ما أكثر الالتباسات التي تعرض لها « التراث » كمفهوم ، وما أكثر الاشكالات التي جاءت بها المعالجات المختلفة لمسالة التوفيق بين التراث والمعاصرة والى اي مدى يمكن للكاتب العربي ان يستفيد من التراث العربي كمصدر . في الواقع مصدر الاشكال يكمن في طرفين ، طرف اقتصر على التراث ولم تتح له اية فرصة

للانفتاح علـى الثقافات العالمية الحديثة ، هؤلاء وجدوا مثلهم الاعلى في التراث انكروا ما سواه وقنعوا بانجازات الاجداد التي لم يروا منها الا مزاياها وحسب .

والطرف الثاني يتمثل في بعض أولئك الذين تلقوا تعليمهم في الجامعات الاوروبية دون الاطلاع الكافي علـى التراث والوقوف عـن كثب على كنوز هـذا التراث . هؤلاء لا شك في انهـم جيل نقدوا الصلة بتراثهم أصبحوا من الجاحدين له والذين لايرون فيه الا اكداسا مـن النسيب والهجـاء وما تضمـه المكتبات والمتاحف من مخطوطات وآثار أخرى ولذلك فانهم يرون في المعني بهذا التراث انسانا متخلفا .

لاشك في أن كلا الموقفين ينطوي على مغالطة كبيرة للمنطق ولمعطيات العصر ولقانون التطور ، وان كـلا من هذيـن الموقفين قد جاء رد فعل على المؤلف الاخـر مما جعل المعادلة المتمثلة في التوفيق بين التراث والمعاصرة تتعرض للاختلال وفقدان الاتزان .

ان حاسة الفنان المبدع الاصيل كفيلة بحل هذا الاشكال ذلك انها سلاحه في مسألة الحوار بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وان قدرة هذا الفنان هي التـي تمكنه من التوفيق بين التراث والمعاصرة في اطار معادلة منطقية ليس لاحد طرفيها ان يطغى على الاخر ، بحيث أن هذا الفنان او الكاتب او الشاعر يتوجه الى مخزون امتـه الثقافي والحضاري توجها علميا يجسد جوهـر وأصالة هذا التراث مع انفتاحه على الثقافات الانسانية الحديثة وتمثله الصادق لروح العصر . بالتالي فانه ينظر للتراث على انه ذلك الروح الحضاري الـذي يجسد ابداعات الامـة عبر فترة تطورية معينة وان هذا التراث حاضر في الحاضر وفي المستقبل على حـد سواء وان لا غنى عنه لكل فنان واديب وشاعر باعتباره رافدا حيويا من روافد الثقافـة الانسانية .

لماذا انكب المستشرقون الاوروبيون على دراسة هذا التراث العربي ونشر روائعه ؟ اليس ذلك نابعا من اهمية هذا التراث واحتوائه على روائع انسانية تسجل للانسان العربي سبقه الرائد في العصر الوسيط ؟ اليس لانهـم وجدوا في هذا التراث سجلا نابضا بالحياة للمجتمـع العربي في مختلف عصوره ؟ لا شك ان الجواب على ذلك سيكون بالايجاب ولولا ذلك لما انفق أولئك الرواد الاول من المستشرقين جهودهم وأموالهم وأوقاتهم في البحث في هذا التراث واستكشاف جوانبه الابداعية ، رغم ان هناك قسما من المستشـرقين ممن كانت لهم اهدافهـــم الاستعمارية المعروفة .

اذا كان التراث العربي على هذه الاهمية التي ليس لاحد ان يشكك فيها ، فلنا أن نتساءل : الى اي مدى يصلح هذا التراث لان يكون مادة أساسية من مـواد المؤلف الدرامي أو المسرح العربي المعاصر مادمنا بصدد الحديث عنه هنا ؟

قبل الاجابة على هذا التساؤل أرى ان نعرج قليلا على تجارب المسرح العالمي في هذا المجا ل، ولو ان ذلك يقتضينا الافاضة في الحديث ويستدعـي مزيـدا من الاشارات ولكننا ربما نتمثل بقول القائل : يكفيك مـن القلادة ما أحاط بالعنق .

يحضرني هنا قول الناقـد الامريكـي المعـروف « كلينث بروكس » حين يتحدث عن الشاعر الانكليزي المعاصر ويصف مدى استفادته من تراث العصر الفيكتوري يقـول :

« لو سحبنا السجادة الفيكتورية من تحت قدمي الشاعر الانكليزي المعاصر فانه سيجد نفسه يسيـر داخل برميـل » . مشيرا بذلك الى أهمية التراث ودوره في العملية الابداعية كزاد ثقافي حضاري وكمصدر أساسي من مصادر ثقافـة الاديب أو الفنان أو الشاعر ناهيـك عما يشكل هذا التراث من قاعدة هي بمثابـة الهويـة القومية لهذا الشاعر او ذاك الفنان .

ولو اردنا أن نلتصق بالمسرح ، موضوع حديثنا الان ، فلا أقل مـن أن نشير الى الكاتب النرويجي الكبير هنريك ابسن الذي ضرب المثل الرائع في تمثل التراث الشعبي النرويجي في مختلف ابعاده . من المعروف ان ابسن ، تبدا حياته الادبية بالمسرح الشعري وبالقصائد المؤثرة التي ضمها ديوانه الذي صدر عام ١٨٧١ ، فكان بذلك قد جسـد لنا صورة حية عـن المجتمع النرويجي وما اعتوره من عادات وتقاليد ، لسنا نذهب بعيدا اذا قلنا بأن ابسن وهو في منفاه كان يعيش حياة الشعـب النرويجي بكل تفاصيلها ولذلك فان مسرحياته التي كتبها وهو خارج النرويج كانت بمثابة « فاوست » بالنسبة للشعب الالماني . كان ابســن لصيقا بشـعبه وتراثـه الحضاري والثقافي والاجتماعي بحيث أن الشعب وجد في اعمال ابسن صورة له وانعكاسا لذاته . من هنا كان لابسن ان يقف في صف واحـد مع تولستوي وكان لـه ايضا ان يحتل الصدارة في القرن التاسع عشر ويكون قائدا مفكرا ومصلحا اجتماعيا نقف عند جهوده اليوم وقفة الاجلال والتقدير . لغة ابسن هي الاخرى كانت لغـة الشعب النرويجي بكل تفاصيلها وطابعها الاسطوري والشـعبي ومفرداتها التي تشير الى الطبيعة الجدليـة الموحشة والى الحياة العنيفة التي كان يحياها الشـعب النرويجـي .

لعل شكسبير هو اقرب مثال لذهن القارىء العربي بحكم عامل الترجمة ومناهج التعليم وشهرة هذا الرجل الذي يشكل اعظم ثروة فكرية لانكلترا هي عزاؤها الوحيد عـن فقدان مستعمراتها . معظم مسرحيات شكسبير ان لم نقل كلها كانت تستمد موضوعاتها من حوادث تأريخية معروفـة ولكن شكسبير استمد منها عبرة صالحة لكل زمـان ومكان فكانت معالجته لمثـل تلك الموضـوعات مصداق قدرته الدرامية وطاقته الابداعية بحيث أصبح

الرائد المسرحي الاعظم حتى هذه الساعة

كيف كان شكسبير ينظر الى تراث الذين سبقوه وكيف كان يتناول ذلك الموروث في المعالجة ؟

لعل الاجابة عن هذا السؤال ترسم لنا الدليل على عظمة شكسبير وعلى النظرة الصائبة التي كان ينظر بها الى حركة التأريخ ومقدار ما تضمه هذه الحركة من مادة خصبة لكل براع اصيلة .

لو رجعنا الى التأريخ العربي بعين الباحث المدقق والفنان المبدع فاننا سنقف في هذا التأريخ على حوادث مهمة لها أن تشكل العديد من الموضوعات التي يمكن للمسرح العربي المعاصر ان يتناولها بشكل ابداعي جديد ينسجم تمام الانسجام مع معطيات العصر الثقافية والاجتماعية . في التاريخ العربي قديمه وحديثه العديد من الموضوعات والاحداث المؤثرة التي كان لها وقعها في ذات الانسان العربي ، بل ثمة العديد من القصص التي لا تزال تتوق لمن يتوفر عليها باسلوب عصراني جديد وبطريقة من التناول تختلف عن سابقاتها في كونها لا تخرج عن قواعد الفن المسرحي ولاسيما لغة التعبير في الحوار .

واذا كان شوقي وعزيز أباظة والشواف وصلاح عبدالصبور والفيتوري قد توفروا على موضوعات صالحة مسرحيا ، فانهم لم يضربوا بنصيب وافر في الحوار الذي هو اداة المسرح الاولى وكأنهم كتبوا مسرحيات للقراءة لا للتمثيل على خشبة المسرح . لعل هذا الاشكال الذي ما يزال يعاني منه مسرحنا المعاصر نابع من عدم وعي المسرح كفن جماهيري ووسيلة من وسائل الثقافة الشعبية ، أضف الى ذلك معالجة موضوعات التراث بطريقة ميكانيكية لا تخرج عن الاصل الا في القليل النادر، الامر الذي وسع الهوة بين التراث القديم وبين الواقع المعاصر المضطرب ان عملية استلهام التراث والتاريخ العربي واستيعابه على اساس انه روح حضاري له حضوره الفاعل في حركة الواقع المعاصر ، لابد ان تستند على ثقافة تراثية متفتحة ووعي اصيل بعملية الابداع الادبي ولن يتم للمؤلف الدرامي ذلك ما لم يمتلك حاسة فنية تجعله قادرا على سبر اغوار الحدث واستلهام القيم الاخلاقية فيه ، بعد ان يكون قد هضم الثقافة المعاصرة ووقف وقفة المتأمل الواعي عند طبيعة العمل المسرحي والفن الدرامي .

لا شك ان المسرح المعاصر قد دخلت فيه العديد من التقنيات والمذاهب والاساليب ووسائل التعبير ، بل ان مهمته الاساسية هي الاخرى قد شهدت العديد من التحولات بحيث صار ينظر اليه على انه مسرح التغير .
واذا كان هناك من لا يزال يصر على ان المسرح فن اوروبي حديث عهد ، فان هذا لا يعني القطيعة مع التراث العربي القديم وهدم جسور التواصل بين الحاضر والماضي . ان تراث اية امة انما هو سجل لابداعاتها عبر فترات ومراحل من التطور معينة وان لهذه الابداعات وقعها في الوجدان الشعبي لابناء هذه الامة الذين ما زالوا يستقون من ذلك النسغ الحضاري الذي كان له أن يسهم اسهاماته الكبيرة في مجمل الحضارة الانسانية ومعطياتها الثقافية . فليس من المعقول اذن ، أن تراثا له هذا الدور الفاعل لا يصلح للحاضر انه نتاج عصر معين وكفى . ان العودة الى التراث لا توفر للكاتب المسرحي موضوعات لا حصر لها وحسب ، بل انها ايضا تكسبه لغة اصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه فاذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكونات الافكار واساليب التعبير مما يحقق له انجازا كبيرا هو عنصر اساسي من عناصر الابداع .

× × اللغة المشتركة

المرحلة الراهنة التي تمر بها الامة العربية هي من أدق المراحل التي شهدها الوطن العربي بالنظر لحجم التحديات المختلفة التي تواجهها الامة على مختلف الاصعدة وفي فترة يمكن ان تكون مرحلة انبعاث حقيقي .

ان التحديات الكبيرة التي تتعرض لها الامة انما هي دليل على مقدار القوة الكامنة لدى هذه الامة ، ولذلك فان المثقف العربي والاديب والشاعر والفنان . هؤلاء مطالبون بأن يكونوا في أعلى درجات وعيهم حتى ينهضوا بالمهمة المزدوجة الملقاة على عاتقهم . الفنان مواطن قبل أن يصبح فنانا ولذلك تقع عليه مسؤوليتان ، مسؤوليته كمواطن ليس له ان يتخلف عن معركة حاسمة من معارك امته ، ومسؤوليته كفنان يمتلك سلاحا غير اعتيادي . انه فضلا عن ذلك قائد جماهيري بما يمتلكه من طاقة على استشراف آفاق المستقبل وتحليل الواقع ورسم الاهداف . لسنا نفترض في اي مؤلف درامي ان يهدف الى حصر أعماله في جغرافية محددة ، بل لا شك في أنه يطمح الى ان يصل الآداب العالمية الاخرى . لذلك لابد له من أن يبحث عن لغة مشتركة تجعل من أعماله أشياء مفهومة في سائر اقطار الوطن العربي . من المعروف ان اللغة العامية لغة قاصرة في التعبير محدودة الالفاظ مرتبكة القواعد لا تنهض للتعبير عن الاحساسات والمشاعر الانسانية الدقيقة لا بل انها لغة متغيرة من فترة الى اخرى ومن منطقة الى اخرى ، فقد توجد في البلد الواحد عدة لهجات ولغات محلية . هذا المؤلف الدرامي الذي يطمح في أن يخاطب كل أبناء الوطن العربي في مختلف اقطارهم ، أمامه لغة مشتركة واحدة هي العربية الفصحى المستعملة من محيط الوطن العربي الى خليجه بشكل موحد لا غبار عليه . لقد اثبتت هذه اللغة في اكثر من اختبار انها لغة ثرية قادرة على استيعاب معطيات العصر والتعبير عن ادق مكونات النفس ، وانها لغة يقف وراءها مخزون ثقافي فكري حضاري هائل بشكل مادة خصبة وثروة من الموضوعات والافكار والالفاظ لا غنى عنها لكل مثقف أو فنان .

لماذا لا يلجأ الكاتب الدرامي الى استعمال هذه

اللغة المشتركة بين كل ابناء الوطن الواحد ؟ ولماذا الكتابة بالعامية واللهجات المحلية ؟

لاشك ان الامر راجع الى التكوين الثقافي لدى اولئك الذين كتبوا مسرحيات باللغة العامية بعد ان استسهلوها واستسهلوا العملية المسرحية فكان نصيبهم هذا القدر او ذاك من الشهرة السريعة السهلة في قطر دون اخر وبذلك قطعوا الصلة بينهم وبين الجماهير العربية الممتدة في كل ارجاء الوطن الكبير . مثل هذه الاعمال تحمل عوامل فنائها في طياتها اذ سرعان ما يدركها النسيان ويلفها الاهمال ما دامت قد اعتمدت وسيلة تعبيرية محدودة الفهم في زمان ومكان معينين .

أضف الى ذلك اننا نفترض ان هناك من يسعى ترجمة هذه المسرحية او بعض المسرحيات الى لغات اخرى وهذا يقتضي من المترجم الذي قد يكون شخصا اجنبيا درس الفصحى ، ان يبذل جهدا استثنائيا ومع ذلك المزالق امامه عديدة .

ان الذين يكتبون مسرحيات عامية انما ينطلقون في ذلك من جريهم وراء الجمهور الذي افترضوا فيه ان يكون جمهورا جاهلا ساذجا لا يفهم غير العامية ، وكأنهم بذلك قد اسدلوا الستار على كل ما هو ايجابي في هذا الجمهور . لو عدنا الى الذاكرة كم سنجد من المسرحيات الناجحة التي كتبت باللغة الفصحى والتي استطاعت ان تشد الجمهور حتى نهاية العرض ؟

ان البحث عن اللغة المشتركة مسألة ميسورة تكمن في دقة اختيار المؤلف الدرامي لمفرداته وطبيعة تعامله مع اللغة كوسيلة تعبيرية وعليه فان العودة للتراث لا تعني بالضرورة أن يلجأ المؤلف الى محاكاة اللغة التراثية في كل شيء ، فاللغة كائن يتطور وهي كالشجرة الفارعة تسقط بعض اوراقها وتظهر أوراق جديدة اخرى ولكنها من ذات الجذر وتستقي من نفس النسغ . كذلك فان التحولات الاجتماعية تؤثر في القصة حتى أن اللفظة كثيرا ما يتغير معناها من فترة لاخرى ومن هنا نشأ المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للمفردة الواحدة .

اذن لغة التراث يمكن ان تكون معينا لغويا ثرا لكل الكتاب من ادباء وشعراء وفنانين الا ان التمكن من هذه اللغة والسيطرة عليها لا يكفي لخلق الفنان المبدع، بل انه يجب أن يتفاعل مع هذه اللغة مفاعلة حية يقف من خلالها على جوهر اللغة ونسغها الصاعد وعلى اساليب البلغاء والفلاسفة الذين كتبوا فيها ثم بعد ذلك يختار الشكل الذي ستكون عليه بدايته الخاصة . واذا ما تصدى هذا الكاتب او الفنان الى عملية الكتابة فانه لابد عند ذلك ان يتخير الفاظه وجمله بما يناسب الاداء المسرحي ذلك ان الفصحى طبقات ، وهنا ستكون عملية الاختيار خاضعة لذوق المؤلف وقدرته على التعبير والتعامل مع القاموس اللغوي .

لعل هذه المعادلة الصعبة هي التي تقف وراء نسبة الفشل أو النجاح الذي أصاب هذه المسرحية أو تلك . بعد كل هذا فان اللغة المشتركة هي عامل حاسم من عوامل وحدة الثقافة القومية بالنظر للدور الكبير الذي تضطلع به اللغة في صنع الافكار وتجسيدها من خلال التعبير عنها .

× × وحدة المسرح العربي

كنا قد اشرنا فيما سلف الى ضرورة اعتماد المسرح العربي المعاصر لغة تعبيرية مشتركة هي الفصحى التي تشكل جسور الوصل بين جماهير المسرح في كل ارجاء الوطن العربي . كذلك كنا قد نبهنا الى ضرورة استيعاب التراث العربي واستلهام روحه الحضاري تحقيقا للتواصل الفكري والثقافي مع ماضي الامة وانجازاتها الفكرية والحضارية ، وادراكا لاهمية ذلك التراث بالنسبة للحاضر والمستقبل . ان للحوار بين الماضي والحاضر والمستقبل في شخصية الفنان لهو السبيل الرائد لتأكيد هويته القومية والفكرية حتى لا يغدو بلا جذور ولا هوية وعندها يضيع في خضم التيارات والثقافات العالمية المتصارعة وما يضج به عصرنا الحاضر من تناقضات .

من الواضح أن ثمة اكثر من قاسم مشترك في العملية المسرحية في الوطن العربي ، فالمسرحيون الاوائل كانوا قد تلقوا تعلمهم المسرحي في فترة متقاربة وربما في نفس المعاهد المسرحية مما وحد اتجاهاتهم المسرحية تقريبا ، ناهيك عن رحلات الفرق المسرحية الاولى الى أقطار أخرى من الوطن العربي وتقديمها عروضا مختلفة اسهمت الى حد معين في تكوين قاعدة مسرحية مادية .

كانت أغلب المسرحيات الاولى تعتمد المسرح التاريخي الذي يستقي موضوعاته من اصوات التاريخ العربي ، وهذه لا شك سمة وحدوية جعلت المسرحية تصل الى أقصى قطاعات الجماهير التي وجدت فيها صدى لذواتها وانعكاسا لتراثها الشعبي المشترك .

هناك نقاط مشتركة عديدة تؤكد وحدة المسرح العربي وضرورة السير في اتجاه هذه الوحدة خدمة للفن الدرامي ولجمهور المسرح الذي ينشد من وراء العروض التي يشاهدها ما يمكنه من التبصر بواقعه وما يشد اليه كل دواعي المعرفة والقيم الاخلاقية . ولن يتحقق مثل ذلك الا باستعمال أدوات تعبيرية وحدوية مفهومه لدى كل ابناء الوطن العربي الواحد .

فاذا ما اتسعت القاعدة الجماهيرية للمسرح ، فانه بالضرورة سيفتش على أساليب جديدة لتعزيز هذه القاعدة والنهوض بهذا الفن الاصيل الى المستوى الذي يمكنه من تحقيق رسالته المنشودة في مختلف الاصعدة والابعاد . يمكن للمسرح ان يكون اداة حاسمة من ادوات وحدة الثقافة القومية بما يطرحه من لغة

مشتركة وموضوعات مشتركة وافكار نابعة من واقع الشعب العربي وتراثه الواحد .

ان تبادل زيارات الفرق المسرحية وتقديم عروض مشتركة ينطوي على اهمية كبيرة في تعريف قطر عربي بالتراث الشعبي للقطر الاخر وفي تقريب وجهات النظر واتجاهات التفكير وما الى ذلك من نقاط الالتقاء التي تعززها الزيارات وتبادل الاراء والغاء الحواجز المصطنعة. عند ذلك تتحقق هوية المسرح العربي القومية وتتمدد معالمها وأسسها وعناصرها الوحدوية وهي ضرورة لازمة يقتضيها الفن الدرامي وتقتضيها المصلحة القومية لا بل والمجتمع الانساني ايضا . ان من شأن ذلك ان يوفر للمؤلف الدرامي العديد من الموضوعات الجديدة التي تهم معظم الجماهير المسرحية وسيكون قد اخترق الجغرافية الضيقة وكسر شرنقة الذات وتواصل مع المناخ الحقيقي للمسر .

الا اننا يجب الا نبالغ في الضوابط والتحديدات حتى لا يقع المسرح اسير المباشرة والاطر الجاهزة والموضوعات الالية المعدة سلفا وعندها سيجد نفسه امام طريق مسدود ليس بينه وبين العالم اية مسارب ولا حتى الكوى الصغيرة التي ينفذ منها النور . كل ذلك يجب ان يتم انسجاما مع القيم الجمالية والفنية للعمل الدرامي وبشكل يصون كبرياء الفن ويرتفع بالناس الى مستوى الابداع الذي يشدهم بدلا من ترويض الجماهير لصالح عمليات التجريب والاعمال المباشرة التي غابت عنها كل نواميس الفن ولم تحفظ من الدراما غير الاسم .

ان وحدة المسرح العربي التي تدعو اليها يجب ان تقدم على كل الاسس والعناصر الفنية والجمالية المتداخلة في العملية المسرحية ، اذ بدون ذلك سيفقد المسرح الملحمي الذي نظر له وكتب فيه كثيرا برتولد فان هذا المسرح سيخسر جمهوره وعندها لا يغدو اكثر من طبل اجوف لا طائل وراءه .

× × تجارب المسرح العالمي

الامر الذي لا يختلف فيه اثنان هو ان للمسرح العالمي الان حصيلة كبيرة جدا والتجارب المختلفة اكسبته قدرة عظيمة على التطور في مختلف المجالات الفنية والتقنية بحيث تداخلت في العمل المسرحي عناصر جديدة متعددة واساليب متطورة هي حصيلة مراحل تطورية عديدة امتدت من المسرح الاغريقي الى المسرح الملحمي الذي نظر له وكتب فيه كثيرا برتولد برشت ومن جاء بعده . هناك قول معروف لا يهمنا ومقدار نصيبه من الصحة والخطأ بل ان الذي يهمنا هنا فيه هو التأكيد على اهمية المسرح في عصر التكنولوجيا والتقدم العلمي . هذا القول يتضمن ان العصر الحاضر هو عصر قصة ومسرحية اكثر مما هو عصر شعر . لعل السبب في انحسار الشعر عن الساحة شيئا فشيئا ناتج عن الضوابط المتعددة التي يضج بها العالم الحديث في حين ان الشعر حالة من التمرد ، حالة عن الانفلات الى العالم الاوسع ، مهما تكن الاسباب التي تقف وراء هذا الاتجاه فان من الثابت ان المسرحية كفن درامي تشهد الان آفاقا رحبة وان كانت تفتقر الى الكتاب الموهوبين الذين شهدهم مطلع هذا القرن .

نظرية المسرح الملحمي هي الاخرى قد وجدت صداها الواسع لدى مختلف الاوساط المسرحية ، كما ان الاتجاه الواقعي بالمسرح يكاد يشكل المحور الاساسي الذي تدور حوله معظم المسرحيات المعاصرة أضف الى ذلك الكثير من العناصر الجديدة التي زجها المسرح المعاصر في كفاحه من اجل البقاء والصمود بوجه الاشكال الادبية الاخرى وخاصة الفيلم السينمائي . ان المسرح الان مطالب باكتشاف طاقة « الحوار » واستنفار هذه الطاقة بما يعزز التأليف الدرامي .

كذلك فأن اساليب الاخراج قد تطورت بشكل واسع جعل من هذه الاساليب مدارس فنية لها مقوماتها وملامحها الاساسية . ومنذ فترة طويلة اشغل التمثيل والغناء عن المسرح الذي جنح للواقعية التي لم تعد تتسع للرومانسيات والعوالم الخاصة ولذلك فان ظاهرة التخصص هي الغالبة الان في مختلف الفنون الادبية .

ماذا يمكن اذن لمسرحنا العربي ان يستفيد منه من حصيلة تجارب المسرح العالمي في مجال الكتابة الدرامية واساليب الاخراج والتمثيل ومعالجة الموضوعات ؟ كل هذه الاشياء يمكن ان تعزز قدرات المسرح العربي اذا كان ينطلق من الاصالة والوعي الكامل لابعاد العمل المسرحي والقيم الاخلاقية والفنية التي يتضمنها هذا العمل . ان الحضارات والثقافات الانسانية تتفاعل وتتلاقح فيما بينها بما يغني مسيرة الفكر الانساني الشامل ، الا ان الخطأ الكبير الذي انزلق اليه الكثير من كتاب المسرح ومخرجيه هو ان هؤلاء انبهروا بانجازات المسرح الاوروبي بشكل خاص فألغوا ذواتهم وقتلوا كل ما هو اصيل عندهم نتيجة للمحاكاة المباشرة التي اعتمدوها فكانوا مقلدين لما هو شائع في الغرب على علاته وبذلك فانهم قطعوا كل صلة بالواقع اليومي الذي يعيشونه فابتعدوا بالمسرح عن مناخه الاصيل ودوره الطبيعي وهكذا حصل الخلل الكبير الذي شل العملية الدرامية عن اداء دورها الثقافي والاخلاقي . لقد ذهب البعض الى ابعد من ذلك فلجأوا الى تشويه بعض الاعمال المسرحية لكتاب عالميين وقدموها بعناوين واساليب هجينة فجاءت المسرحية صورة شوهاء ليس بينها وبين الابداع صلة . اذا كان هؤلاء قد رأوا في هذه المسرحيات انها مسرحيات ناجحة ومبدعة فلماذا لم يقدموها لنا كما هي في الاصل ما دامت تنطلق من تجربة حية تجسدت في هذا الاطار الدرامي الجميل ؟ أليست تجارب الانسان يغني بعضها

البعض . ثم ان هذه العملية من شأنها ان تحد من قدرات الكاتب الابداعية وتجعله اسير التقليد ، حتى ان برشت نفسه ورغم عبقريته الدرامية ، تعرض الى العديد من هجمات النقاد عليه لانه عمد الى تغيير بعض المسرحيات العالمية وقدمها بشكل ينسجم والمجتمع المعاصر ، رغم أن برشت أعاد بناء هذه المسرحيات بشكل لا يقلل من ابداعه ولكنه استنزف جزءا كبيرا من طاقته المسرحية .

ان الاستفادة من المسرح العالمي يجب أن تتم بابداع واصالة لا تلغي دور الكاتب العربي ولا المخرج او الممثل العربي وانما تعزز من تجربته وتكسبها بعدا انسانيا جديدا ، ولنا هنا ان نشير الى ان «اليوت» استفاد كثيرا من الشعر الفرنسي بشكل خاص ومن الشاعر « لافورج » بشكل اخص ولكنه حتى في ذلك كان عبقريا مبدعا . هناك الكثير من المعاني التي تناولها الشعراء وعبروا عنها شعرا ولكن الشاعر الاصيل المبدع هو الذي يعبر عن هذه المعاني بأفضل ما يكون التعبير وبأجمل ما تكون الصور ولذلك فاننا ندعو الى اعادة النظر في موضوع السرقات الشعرية وتحديدها كمصطلح فني له نواميسه الخاصة .

في أوروبا وجد الشعر الدرامي ولم يوجد عندنا في الشعر العربي هذا اللون فهل علينا ان نقحم الشعر قسرا في المسرح ؟ لو وجد عندنا الشاعر الدرامي الذي لا يفكر في الشعر الا كوسيلة طبيعة في التعبير الدرامي فان المسألة تكون طبيعية جدا ، اما ان يلجأ الشاعر الى اقحام الشعر في عمل مسرحي لم يكن هذا الشاعر قد وقف على كل مقوماته وابعاده فانه عند ذاك لا يكون قد نظر الى الشعر الا وسيلة تزويقية وحسب ومن هنا وجدنا شعراء كبارا كتبوا مسرحيات رديئة لانهم ليسوا كتابا دراميين أيضا ، لعل شكسبير يتحمل الاثم الكبير يوم الحساب في هذا ، فقد كان شاعرا كبيرا وكاتبا دراميا كبيرا بحيث ان الشعر عنده لغة تعبير وحوار طبيعة غير متكلفة ، وهو بذلك اغرى الكثيرين لان يلهثوا وراءه ويقلدوه فكان نصيبهم الفشل لانهم ظنوا أن الشعر يكون افضل ما يكون في المسرح ، وكان الشاعر يظل قاصرا ما لم يزج نفسه في خيمة الدراما. هذا الايحاء وقع فيه الكثيرون من الشعراء الاوروبيين ايضا الى حد ان بعض كبارهم في أوروبا حين عجزوا عن كتابة المسرحية شعرا بسبب مشاكل الحوار نراهم قد لجأوا الى استعمال القصيدة الدرامية وقد اصابوا هنا نجاحا اكثر مما اصابوه في المسرحية الا اننا نذكر هنا بأن القصيدة حين تتعرض لموضوع درامي فان ذلك لن يجعل منها مسرحية .

من المهم جدا ان يقف شعراؤنا وكتابنا المسرحيون على تجارب الشعر الانكليزي الحديث في المسرح ولاسيما انجازات اليوت العظيمة وكرستوفر فراي واودن وغيرهم ، ذلك ان الفضل في حمل راية الدراما الشعرية من جديد يرجع الى اليوت الذي ضحى بأعظم انجازاته في سبيل المسرح ولو كان ذلك على حساب غنائيته التي هي ميزته الكبرى .

كان اليوت يحاول ان يوجد لغة حوارية جديدة نابعة من ثراء الشعر ودقة ايماءاته وهو بذلك انما اراد ان يكتشف لغة جديدة للناس فيما لو ارادوا ان يتحدثوا شعرا .

لقد كان اليوت على علم تام بجوانب العمل المسرحي يعضده في ذلك ثقافته العميقة وشاعريته الكبيرة وحسه النقدي ، ولذلك نراه يعود بالمسرحية الشعرية الى منابعها الدينية الاولى مع اجراء بعض التغيرات التي يقتضيها المسرح المعاصر . حقا كانت تجارب اليوت رائدة واذا كان اليوت قد نجح في مسعاه هذا الى هذا الحد او ذاك ، فانه لم يقنع بانجازاته هذه ودعا ذلك بأنه مجرد طموح لانه كان يهدف الى ابعد من ذلك .

كان اليوت هو الاخر بعد شكسبير ، مدعاة لان يقلده الكثيرون من الشعراء الاوروبيين والعرب ولا سيما صلاح عبدالصبور في « مأساة الحلاج » التي استفاد في كتابتها من مسرحيات اليوت الشعرية ولا سيما «جريمة قتل في الكاتدرائية » .

وما دمنا بصدد امكانية الاستفادة من المسرح العالمي وتجاربه في الكتابة والاخراج والتمثيل فاننا نؤكد هنا أن تكون الاستفادة هادفة تقوم على استيعاب كل ابعاد التجربة والى مدى يمكن ان تغني تجربة المؤلف الدرامي العربي بما لا يلغي الاصل بل يكسب الفنان العربي بعدا انسانيا جديدا .

نحن نرى أن يعتمد المسرح لغة رفيعة جديدة اذا كان له أن يصمد بوجه التحديات ، عليه أن يطور من الحوار الدرامي الى ان يصبح وسيلة فنية فاعلة تنسجم فيها كل عناصر العمل الفني ذلك أن «الحوار» هو الركيزة الاولى للمسرح بدونها ليس له ان يقف على ساقيه بوجه السينما او التلفزيون .

قصيدتـــان



■ اغنيــة للبــحر

سيّد العتمةِ في وحدتـه
يغرز الوردةَ في الملحِ الأَجاجْ
لم يعد من سمكِ الشهوةِ أنثى
تستفزّ البحرَ ...
... والبحر زواجْ
فجأةً
حرّك دلفين المياهْ
ذيله الفضيّ فاهتزّ القمرْ
نزلت مريمُ في المدّ العظيم
جلَسَتْ في الوقتِ
بين الملكين
واستدارتْ :
دمُها
في
الشبكهْ
يسقط المدّ على الجزرِ
وتهوي الملكهْ
وذبابُ البحرِ موسيقى
وصلتْ الجسدين
بالذي يفصلنا
يا حصاني
أيها البحر القديمْ
يا حصاني
إننا في اللحظةِ المشتبكَهْ .

محمد علي شمس الدين



اغنيـة للامطـار

أطبَقَتْ مريمُ جفنيها على جفن النخيلْ
وسقتني قهوةً مثل مزاجي
أطبقت مريمُ جفنيها على صورتِها
ورأتني ...
كانَ يا ما كانَ في يوم الثلاثاءِ
وكان العشبُ طقسا
والفراشات التي تخرج من كُمّ الفضاءْ
تتلاشى كفضاءِ السَحَرَهْ
جَلَسَتْ مريمُ في مرمى الحقيقهْ
مرّ قنّاصٌ ولم يقنُصْ
ومرّتْ في الحديقهْ
طفلة خضراء مثل الشجراتْ
قلتُ فلأعبُرْ
وأطلقتُ عناني
نظرت مريم لم تخطىء حصاني
ورأت ظلي فسمته الترابْ
ورأت كفي فسمته الزمَنْ
ودعتني
فتداعيتُ إليها
أخذت مريم غصن الشجرهْ
رسمت خطين لليأسِ
وخطاً للأملْ
ثم شقّت صدرها العاري كرمّان الجبَلْ
وأشارت للدم المعقودِ فوق الثمره
وأشارت للجبلْ :
إنها تمطر في السرّ
وقبل الكائناتْ
إنها
مريمُ
المنهمره .

بيروت — نهايات ٧٨

القمر العربي يشرق في زمن القهر

■ عبدالكريم الناعم

تسرَّب وجهك في زحمةٍ من حصار المسافاتِ
فارتجَّ في الابهر ذاك الخليجْ
تسرَّبَ وجهُك هذا المساء ففاجأَ صبحي بطيف اليمامْ
ومن اول الجرح الى آخرَ النزف عبرتُ على نبض روحي
وكان الحمامْ
على شفتيك يؤدّي صلاة النشيجْ .

* * *

تسرَّب وجهك عبر افتضاض المسافهْ
وكنت ألوذُ باحلامِ طفلٍ بعيدٍ توحَّدَ بالعشبِ ،
والمطر البابليّ .
أسْرَفتُ في لوعةِ الصوتِ ،
انادي .. فيهربُ ،
أجري ..
فيصبحُ مهراً ،
أغنّي ..
يجيءُ حَبيباً ،
ـ وما كنتُ أعرف ما الرسمِ ـ
ارسم وجهاً ..،
فيحزنُ ،
أعطيه نبضاً ..
يقايضني به ذكرياتٍ لطفل
له هيئةُ الزعفرانْ
أناديهِ باسمي ..
فيهربُ مني ،
ويشرقُ وجهُكِ بين المدى ، والزمانْ
ويبدو الرحيل كتاباً من « التمر » والقمر العربي المسافرِ
عبر الصحارى وعبر التواءِ الخرافهْ
ويشرق وجهك ،
يأتي إليَّ الصغيرُ الذي طاردتْهُ الرياحُ
على موجةٍ من ضياءْ



ويشرق حلمي ،
فتحضن امّي الصغيرَ الذي كان يهرب في
البرِّ جريّاً وراء الطيور ،
ويكبر يكبر حجم المساءْ

* * *

تسرّب وجهك قلت :
استفاقَ الفراتْ ،
وبغدادُ أَلقتْ اليه الجدائلْ
وكانت دمشق على « قاسيون » تردّ الظهيرهْ
تمد جناحا على غوطتيها ، وتنشُرُ آخر فوق « الجليلْ » .

* * *

تسرب وجهك « كرخاً » ،
ذكرت الذي جاء باسم « المثنى » مساءً ،
تذكرت « دجلة » حين اعتنقنا ،

فاومض برق وفارت سنابلْ
وعبّأتُ قلبي بغيم الجزيره
فكنت حكاية تلك الفصولْ
ومدت دمشق جناحا على غوطتيها
وآخر سافر صوب الجليلْ

زمنٌ قاتم كان منذ افتراق الازاهير عن رغبة الارض ،
منذ ابتداء الجراحِ ..،
وكل القوافل لا تعرف الحج ، — ولا معجزاتٌ —
وغادر «مكة» كل الحمامِ ، فلا امن بين «الصفا» ، و «الجنوب» ،
تضيع القوافل بين ارتداد الضياء ، ووهجِ السراب ،
« فبيروت » طائر دمويٌ ووجه خرابٌ ،
متى كان حَمْلُها التَّسَرِيُّ ؟

أيُولدُ غيرَ الدماءِ افتضاحُ النساءِ ، وقهرُ الرجالِ ؟ ،
أيولدُ غير الصراعِ هزيمُ الجياعِ
زمانٌ من القهر ، والرَّخَمِ المستنسر في كل مقهى ،
وفوقَ الجرائدِ ،
في الحلقاتِ ،
يجيئون باسم له أحرفٌ من نُضَارِ ،
يدوحون باسم له احرف من غبارِ ،
فلا صدقَ بين الشفاهِ وومضِ العيونِ ،
يمدّ الجنونُ بساط الموائدِ ،
كلُ المكاسبِ من عريكِ النسويِّ : حلالٌ ،
وأنتِ اغتنامٌ ،
تغرّب فيكِ المَسَامُ ،
تقاطيعُ وجهكِ غيرُكِ ،

حتى الكلام تشقّقَ بعدَ طلاء الوجوهِ ،
تنكّرَ حتى الذينَ على صدرك البدويّ استفاقوا ،
تغيّرَ طعمُ الحليبِ ، زمانٌ من الوَجَلِ القَبَليِّ ،
وكلُ الدروب تشعّ احتضاراً ،
وبين الرحيل ونبعة « غسان » وشوق « الرصافةِ »

تنمو الحكايا

وتنأى عن الماءِ كل المطايا ،

وتمضي الفصولْ

وقلبي يمدّ جناحاً لبغداد صبحا فيزهر وجه دمشق ،

وقبل المساء يسافر صوب الجليل

* * *

قبل الهزيع الشتويّ ارتعد الحلمُ المسافرْ

جاءت الذكرى على هيئة صوتٍ طار من تلك الحناجرْ

عبّأَ الغيم باعصاب الشرارات المضيئةِ للشفاهِ ، وللايادي ،

مدّ خطا بين « بيسان » وأحلامِ « الرمادي » ،

لم تكن اسماء تحلمْ بانحسار الريح والرمل عن الجسم المعلّقْ

كانت النخلةُ في أفياءِ « جلّقْ » ...

* * *

... وكنت محاصرْ

تسرب وجهك في زحمة من حصارْ

تفصّلَ قبل ارتدادِ الهمومِ ، وقبل اشتعالِ المَدارْ

فعطّرَ جرحي برفّ الخزامى ،

وعاد اليمام الى « مكةٍ » في المساءْ

وصاح بي الطفل باسمي ،

وجاء مع الريح يجرى جنونا ، وماء ...

حمص ١٩٧٩/١/٢٣

عن الاطفال والكلاب



□ بديعه امين

تلفتت حولها .. تسللت نظراتها بين الكتل الطينية اللزجة والحصى الذي لفته طبقة غير منتظمة من نثار اسمنت ابتل بعد ليلة ماطرة .. لم يكن قفازها في ايما موضع قريب .. وسعت مجال رؤيتها واتجهت عيناها الى الاخدود الذي يشق الشارع . كانت مياه المطر الذي يهدد بالسقوط من جديد ، تملأ الاخدود الطويل . وعلى صفحة الماء الساكنة ، كانت اوراق يابسة نفضتها الريح من شجرة سدر ، تطفو بكسل وقد انتثرت حولها جزائر صغيرة من عشب مصفر ، وبضع زوارق ورقية ملونة القى بها اطفال مروا من هناك . لو ان قفازها كان قد سقط في الاخدود ، لطفا هو الاخر فوق صفحة الماء الموحل .. ولكن الماء الاحمر الكثيف لم يكن يحمل اي قفاز .. حزنت كثيرا لانها كانت تحب قفازها الازرق.. ولانها تكره البرد الذي كان يخترق الجلد حتى يمس العظام . ان يديها ستتجمدان بالتاكيد .. ولكنها لم تيأس .. ثمة أمل كان يلح في داخلها .. ادارت راسها الصغير في حركة نصف دائرية وهي تمر بعينيها على كل جزء من المدى الضيق المنبسط امامها من الدرب الذي كان يبدو اشبه بساحة قتال خلفها جيشان لم ينتصر منهما احد .

كان هناك .. فوق تكور من تراب مبتل وحجارة ، يقف على بعد بضعة امتار بفروته البيضاء ، ذات البقع السود .. انها تعرفه جيدا .. ولا تشعر بذلك الخوف الذي يعتري الاطفال عادة حين يبصرون كلبا يتطلع اليهم بالحاح .. غير ان شجاعتها لم تكن تتجاوز حدودا جغرافية معينة ترتمي خارج محيط دائرة لايقل قطرها عن اربعة امتار ، يحدث ان يكون الكلب واقفا في المركز منها .

لقد جاء الشارع منذ بضعة شهور .. ولا احد يعلم من اين جاء .. وكان اسمه ميدو .. ولكن احدا

لم يكن يعرف من اطلق عليه ذلك الاسم ـ ميدو ، الذي كان يبدو لها اسما اليفا .. وعقد صداقات مع كل سكان الحي .. ومع الصغار ايضا . وكثيرا ماكان يقضي الليل ساهرا يحرس البيوت كلها اذا ماشعر بحركة غريبة .. وبرغم تلك الصداقات ، فلم يكن قادرا ان يداعبه الاطفال برمي الحصى والحجارة عليه .. ويلاحقونه .. حتى اذا امسك به احدهم ، راح يدلله ويمسح بيده الصغيرة على راسه وظهره المبقع ، وكأنما كان يريد بذلك ان يؤكد قدرته البطولية على الامساك بالكلب الصغير . كان ميدو يمتلىء بفرح كبير حين يحس يدا صغيرة تمسد راسه او تتوغل الى موقع يصعب عليه الوصول اليه بلسانه ان احس هناك شيئا يسبب له ازعاجا لايستطيع الخلاص منه .. يهز ذيله .. يدفع براسه اكثر نحو الحضن الذي يضمه ويبعث هريرا يشبه مواء قطة .. ولم يكن يشعر بغيظ ابدا او رغبة في الانتقام بعد ان يتلقى بضع حجارات على ظهره او راسه الصغير .

كان ميدو يتطلع اليها من خلل البرد بعينين يتكسر فيهما بريق اعتادت ان تلمحه مرتسما في عينيه حين ينبض في اعماقه شعور من البهجة والرغبة وهو يشم رائحة مثيرة تنبعث من كومة عظام مغرية ترقد في موضع مجهول .. تساءلت ماالذي كان يسعده في هذا الصباح الغائم والوحل الذي يكسي قوائمه فيما كان ذلك الجو الكابي والسماء الرمادية الباردة يملانها بشعور من اسى حقيقي وهي تتذكر يديها العاريتين . كان يهز ذيله منتشيا وهو يتطلع اليها بعينين لامعتين . . يمد بوزه الى الارض . . يشم شيئا ما بفضول ظاهر . . يرفع راسه اليهـا وكأنه يريد ان يقول لها سرا لايستطيع التعبير عنه بغير اصوات متقطعة مبهمة تنفلت من بين اسنانه دون ان يفتح فكيه .. لم يكن يريد ان يعوي .. كان يريد ان يتحدث اليها .. تطلعت اليه باستغراب كبير .. فهي لم تره من قبل سعيدا كما الان .. وانزلقت نظراتها الى البقعة التي كان يشم شيئا فيها . ظلت تحملق هناك بضع لحظات دون ان تميز شيئا غير مألوف . لم تكن هنـــاك اية عظام .. كانت الحجارة والوحل يغطيان كل شيء ..

ظلت تتساءل .. وفجاة سقطت عيناها على شيء ازرق كان يلوح كظل وجل من بين اكوام التراب والحصى . . تقدمت قليلا بحذر .. وقفت خارج محيط الدائرة التي يقف في مركزها .. بدا ذلك الشيء الازرق اكثر وضوحا .. ولكنها ظلت تتارجح بين مشاعر من الشك وفرحة وشيكة . . ولكنه هو بعينه . . قفازها الازرق يرقـد بين الحجـارة والطين عنـد النهـاية الاخرى من الخط الوهمي الذي يغطي المسافة مابين بوزه وتلك البقعة الصغيرة ..

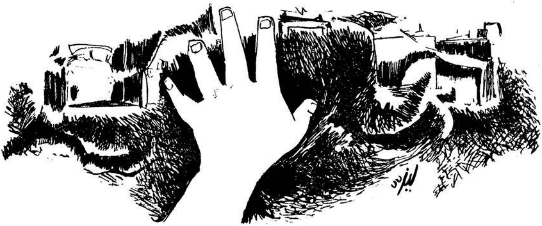
ـ ميدو . . انه قفازي !

قالت ذلك باندهاش كلي وقد نسيت تماما انها لم تكن تخاطب انسانا سويا مثلها ، منتظرة ان يرد عليها . ومن جديد راح يمد بوزه الى الارض .. يشم القفاز الازرق .. ثم يرفع راسه اليها وقد استنارت عيناه السوداوان بضوء غريب ، فيما كانت شعيرات ذيلـه تتارجح في الهواء البارد . ومع الفرحة التي اخضلت بها عيناه ، تخطت الصغيرة محيط الدائرة . نسيت انها لاتستطيع ان تحتفظ بشجاعتها عند المسافات المتلاشية مع اقتراب خطواتها من المركز .. كان البريق الذي في عينيه يزداد تألقا مع وقع الخطى .. اقتربت منه اكثر حتى باتت على بعد خطوتين او ثلاث . . وبتـــودد تنقل عينيها مابين عينيه وقفازها الازرق .. وبتودد راحت تحدثه هامسة :

ـ ميدو انه قفازي . .ميدو .. ميدو .. كن عاقلا واعطني قفازي .. هيا .. هياياميدو ..

ومدت يدها الصغيرة تنتظر . مد ميدو بوزه الى الارض .. شـم القفاز من جديد .. ورفع راسه اليها ظل يتطلع فيها باصرار ، فيما كان هرير خافت متقطع يفر من بين فكيه .. ثم عاد واقترب ببوزه من الارض .. شم القفاز ثانية .. وبمرح غامر نفض راسه بعنف ثم انقض على القفاز ملتقطا اياه بين فكيه .. بقي كذلك لحظة .. ثم رفع راسه اليها فيما كان ذيله يهتز اهتزازا شديدا ...

١٩٧٤



بغــداد ... الــورد

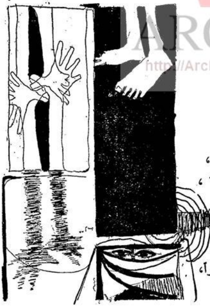
■ بشرى البستاني

ضارعاً تهجسُ ما بين دم القلبِ وبيني
ايها الحلمُ الذي اطلق في قلبي الحماماتِ الجريحاتِ ،
الغزالات الذبيحاتِ أعد لي غيمةً ،
منديل شوقٍ ، جدولاً مما يجود النيلُ ،
قنديل فرحْ ..
انني اقسمتُ ان احملَ عينيكَ نخيلاً ومنائرْ
وأُباهي بكَ وردَ الضفّتينْ
وأُباهي بكَ صبّارَ الروابي
انت إذ تطلعُ باناً في اهازيج الصبايا
ينثر الوردُ جناحيه ويلقاك اميراً غازياً في كلّ مرّة ..
فاتحاً في كل مرّة
يا بهيَّ النورِ مُرّ بشرفة المشتاقِ مرّة ..!

* * *

متلاحمين أكفنا غصنٌ تهدّل ورده وشذاهُ ،
إذ مرّوا بنا أُخذوا وصدّوا ،

آهِ مرّوا من هنا وتساقطوا إذ هبّ هذا
النسرُ يرفع جانحيهِ ،
النسرُ راهنّا عليه العمرَ لم تتعبْ ولا تعبَ الهوى فيه ،
الروابي نحن اعطيناها اعيننا لتطلع فلّها ونخيلها ،
وإباءَ هذا النجم نشواناً يباهي :
هاكموا .. طولوا إذا كانت لكم ايدي ،
هلمّو انْ لكم ساقان ..
كفجرٍ رائقٍ كان انثيالك ،
كالبنفسج إذ تفجر في حقولِ اللهِ فوّاحاً بعطرِ الله ،
في كفيك تنفرط النجومُ ،
تلمّها عيناكَ ،
صار الليل في الساحاتِ مجزرةً ،
وكنتَ اميرنا ــ الماشين نحو الشمسِ ــ
كنتَ الوردَ فوق جباهنا ،
والضوءَ في احداقنا
لا رأيَ ذو حدين عندكَ ،
واحدٌ بتّارٌ عندكَ ،
واحدٌ لا غير ، ماذا ..؟
إنهم يأتون كي يسّاقطوا ،
لا عَجبَ .. اكبر منهمُ كفاكَ .. اندى
انت يا شجر الصنوبر شامخاً كالله ارفعُ في ذُراه ،
يذيبني وهج الغناءِ فادخل الفردوس من عينين قنديلينِ ،
ابصرُ ما يروعُ العينَ .. اسرابَ السكارى الظامئينَ ،
وابصرُ الانهارَ من عسلٍ وخمرٍ ،
انت يا نهرَ الشبابَ اليسحرُ الدنيا
رأيتَ على الشواطىء ذابلاً تفاحَ قلبي فانثنت عيناكَ
واحتضنته عادَ الى غصونه نشوة كي يُمطر الاجيالَ زهواً ،
كنتَ في لججٍ من الانوارِ تنزع عن فؤادي ثيابه ،
وتقولُ :
ساقيتي أديري الكأسَ .. سكّينٌ بكفكِ عذبةٌ ،
وهواكِ مجمرةٌ ،



وانتِ جميلةٌ حدّ التمزّقِ ..
مزقيني واغرسي سكينك الغرّاء في كبدي
تفتح وردة بين الضلوع ويزدهي قمرٌ بعيني ..
قال لي داعيك إذ أُهديتُ وردة نرجسٍ ،
قالت روابيك التي غنت لساحِ الفجر :
آهِ دعي الذبابَ على زجاج الليلِ ،
قلتَ .. دعي الغبار على رؤوس البومِ ،
أدمنتِ الغبارَ البومُ ،
ادمنتِ الخرائبَ وانتهاك الشمسِ ،
مرّوا من هنا وتساقطوا كالقش في المطر الثقيل !

* * *

تكلمْ تكبر الدنيا ..
تكلم تورق الصحراءُ ،
بغداد التي يزدان في عينيك نخلها والجداولُ
والجلالُ اتتكَ خافرةً تداوي الليلك اللهفانَ ،
والوجدَ الذي لا ينتهي ..
من أقفلَ الابوابَ في وجه العذارى ،
انتَ مبسوط اليدين وفارعٌ كالنيلِ يسقط في هواكَ
المرجفون وتكبر النعمى ..
كأنْ بغدادُ في كفيكَ زهرة نرجسٍ تندى ..
كانْ بغداد غصن من هوى العنّاب يزهو فوق جيدكَ فاتناً ،
من أشعلَ الغاباتِ ،
يرتجّ النخيلُ وانت تحكي قصة المجدِ التي ليست تُطالُ ،
وانتَ تشرعُ هذه الابوابَ للريحِ الاميرةِ ،
تقلعُ الاعشابَ ،
تزرع مرة اخرى البنفسج والهوى المعطاءَ ،
يا ورداً محالَ يظللُ الشرفاتِ ..

عرّش غصنه في القلبِ ،

عرّش في زوايا الروحِ ،

عرّش في بوادي الليلِ ،

ما فتىء النداءُ يزلزلُ الدنيا ..

كأنكَ جئت من وطن الأماني

كانت الجدرانُ تطلع وردها

والارض تطلع فلّها ،

والحلمُ يندى

كان قلبي طائراً يرتاد ما بين الذرى إذ كنتَ تزرعها سنىً ،

وتهزّ اعماق الروابي ..

قادماً من آخرِ الدنيا ، النجومُ تخاصرُ الشجرَ النحيفَ ..

يريعني الاعصارُ ،

خذ كفيّ ..

يصرعني الشذى المنهلّ من عينيكَ ،

تنسابُ الجداول في صحارى الامسِ

ما بين المحيطِ وبين غاباتِ الخليجِ يصير قلبك خيمةً
ويصير كفك مشعلاً ،

وتفجر الاغصانُ اذرعها

وأسري في انسياب حروفك الخضراء تزرعني بقلب الارض

اغنيةً :

أجلْ نفديكَ يا وطن المنى

ونراك تكبرُ بالدما

ونراك تجمعنا

وتزهرُ في هوانا .

الاساس المادي لجماليات اللغة

■ محمد الاسعد

ترجع جذور التعبير اللغوي الى خبرات الجماعة وحاجتها الى المعرفة في وسط عالم بدائي لا يحمل اسماء ولكنه يحمل حضورا موضوعيا • كان على الانسان لكي يعيش ان يتملك المحيط بعمله وبوسائط مساعدة • كان عليه ان يضع علامة على شجرة لقطعها • ويعرف ان مجرد وضع العلامة يجعل الشجرة تحت سيطرته •

كان عليه أن يعرف الاشياء ليحسن استخدامها ومن ثم يتدخل باشاراته لتغيير نظامها • وتأسيسا على هذا المنطق الاولي سيرى احد افراد قبيلة هندية ان المصور الابيض الذي رسم قطيع الثيران على الورق قد استحوذ على هذا القطيع ولم تعد هنالك ثيران يمكن اصطيادها •(١)

يقرر الانثربولوجي « مالينوفسكي » ان اللغة لم تكن وسيلة للتفاهم والاتصال فقط ، فهي حلقة في سلسلة النشاط الانساني المنتظم وجزء من السلوك الانساني •

وهي ضرب من العمل وليست اداة عاكسة للفكر . ويرى ان مواقف العمل هي التي تعمل على تنويع اللغة . ويسجل في دراساته لمختلف قبائل استراليا وجزر الهند الغربية ان للصيادين لغة تختلف موسيقاها عن موسيقى لغة الزراعيين ، والالفاظ تدور في سهولة وخفة مع العمل اليسير وتتعقد بتعقد العمل (٢) .

وقريب من هذا ما لاحظه بعض العلماء العرب من امثال الجرجاني وابن منظور فاللغة لديهم اصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم (٣) .

ويمضي « جون ديوي » الى ابعد من ذلك حين يرجع الخبرة الجمالية الى مصادرها الاساسية في حياة الكائن . اى الى تفاعله مع البيئة وفي وحدة خبرته(٤) .

فضروب النشاط التي يقوم بها الثعلب وطائر السمان بمثابة رموز تذكرنا بوحدة الخبرة . ان نظرة الى الحيوان المتيقظ تجعلنا نتحقق من انه حاضر بتمامه . ماثل باكمله في كل فعل من افعاله . في نظراته الحذرة الواعية ، وحين يشمشم بانفه الحاد ، وعندما يصر اذنيه على حين فجأة . فالحواس جميعا لديه متيقظة وكلها مترقبة على حد سواء .

وينشط الاحساس بالحياة لدى الانسان البدائي بحيث يصبح قويّ الملاحظة لكل ما يدور حوله في العالم، فضلا عن انه يصير عندئذ متوترا معبأ بالطاقة . وهو حين يراقب ما يموج ويضطرب من حوله لا يملك سوى ان يثور ويتهيج هو الاخر .

ومن هنا ملاحظته هي على السواء ، فعل في دور الاعداد وبصيرة او نظرة ثاقبة الى المستقبل . وهو حين ينظر او ينصت او حين يطارد فريسته او حين يتقهقر لكي يتخفى عن غريمه انما يتخذ موقفا ايجابيا يملا فيه

الحراس الذين يضطلعون بمهمة التفكير المباشر . وتحويل النشاط الى فعل تعبيري يستند بداية الى حركة الجهاز العضوي بتمامه تلك الحركة الدافعة المنبعثة عن الحاجات التي لا يمكن اشباعها الا باقامة علاقات فعالة مع البيئة .

النشاط كل وجوده . وهكذا تلعب الحواس عنده دور الحراس الذين يضطلعون بمهمة التفكير المباشر . وتحويل النشاط الى فعل تعبيري يستند بداية الى حركة الجهاز العضوي بتمامه تلك الحركة الدافعة المنبعثة عن الحاجات التي لا يمكن اشباعها الا باقامة علاقات فعالة مع البيئة . وبما ان البيئة تتضمن جانبي المطاوعة والمقاومة فان الدوافع في توترها تولد الطاقة وضروب الانعكاس الفكري. وهذا التغير الكيفي يحول الطاقة الى فعل مستبصر واع عن طريق تمثل المعاني الكامنة في الخبرات الماضية . وهذا التغير هو الذي يحول اي نشاط الى فعل تعبيري .

(٢)

وللكلمة جذورها السحرية التي وضعتها بديلا للشيء المقصود والمطلوب . فهي لا ترمز اليه وانما تحتوي اهم خصائصه . فهي صوته وايقاعه وحجمه ولونه . وهي ايضا جماع حركته النفسية . ولذا كانت الكلمة تعني الشيء نفسه حتى اليوم لدى الكثير من الجماعات البدائية .

فالقبائل الافريقية لا تعتبر الاسم مجرد لفظ يدل الى الشيء وانما هو ترجمة لحقيقة الشخص . فاذا غير اسم الطفل وسمي باسم جديد كما يجري في حفلات الختان ايذانا بدخول الطفل مرحلة المراهقة والاطلاع على الاسرار فمعنى ذلك انه خلق خلقا جديدا في عرفهم(٥) .

ويعتقد الكثير من الباحثين ان وسائل التعبير الكلامية لم تكن اكثر من تقليد او محاكاة للشيء تستخدم كوسيط لحيازته وفهمه والتحكم فيه .

ونجد ان جميع الاجناس البدائية تقريبا تعتقد انها عندما تذكر اسم شيء او شخص من الانس والجان تتحكم فيه بشكل من الاشكال ، او لعلها تثير غضبه السحري . ونجد هذه الفكرة متغلغلة في عدد لا يحصى من الاقاصيص الشعبية (٦) . ونلاحظ هذا الاعتقاد بالصلة بين الاسم وحقيقة الشخص لدى القبائل العربية في اختيارها لابنائها الاسماء التي تحمل معنى الصلابة والقوة والخشونة (صخر .. خنجر .. علقمة ..) رجاء ان يكون الشخص بحجم التسمية في مواجهة الاعداء ، لانه مولود لمواجهتهم اصلا وشد ازر القبيلة . بينما تطلق القبائل على عبيدها اسماء تحمل معاني الخير والبركة والسعادة ، لانهم مولودون لتوفير الخير والبركة والسعادة لسادتهم .

وفي العادات العربية التي ما زالت شائعة اذا كثر بكاء الطفل ومرض مرارا اعتقد اهله ان ذلك يرجع الى ان اسمه لا يلائمه . ولكي يصلوا الى الاسم الصحيح والدقيق يجب ان يستشيروا عالما دينيا ليمنحهم الاسم الصحيح رجاء ان يتغير حال الطفل عضويا بعد تغيير اسمه .

ونجد لدى الاطفال شيئا من هذا التفكير البدائي ، فهم كما يقول « فيجوتسكي » (٧) يستخدمون الاشكال اللفظية والمعاني بدون وعيهم لها على انها منفصلة بعضها عن البعض الاخر . فالكلمة بالنسبة للطفل جزء متكامل من الموضوع الذي تشير اليه .

وكان ملوك المملكة الوسطى المصريون ينقشون على الاقداح الفخارية اسماء القبائل المعادية لهم في فلسطين وليبيا والنوبة واسماء حكامها اسماء بعض المتمردين المصريين . وكانت هذه الاقداح تحطم في احتفال ديني مهيب . والغاية من هذا الطقس مذكورة بصراحة ، انها الدعوة بالموت على هؤلاء الاعداء كلهم بعيدون عن قبضة الفرعون .

وكان المصريون يشعرون انهم يلحقون بأعدائهم اذى حقيقيا يحطمون اسماءهم(٨) . واذا كان هذا الكشف يضع يدنا على الوظيفة السحرية للكلمة ، وهي وظيفة ما زالت تمارس حتى الان رغم اختلاف التفسيرات ، فهنالك خاصة اخرى من خصائص الكلمة يحاول الشاعر استعادتها وتوظيفها في لغته وهي خاصة التفرد . اي الكلمة حين تستطيع الاشارة الى موضوع محدد في زمان ومكان محددين .

فكلمات الانسان البدائي لا تحتوي كلمات عامة الا نادرا وبدراسة لغة القبائل المحافظة على نمط حياتها البدائية نرى ان لغة احدى القبائل تحتوي ٧٥ كلمة للتعبير عن عمليات السير . وعلى اكثر من ١٠ كلمات للتعبير عن الطبخ . ولا تحتوي كلمات عامة عن السير والطبخ . ولا تعبر قبائل الاسكيمو عن الثلج بكلمات مفردة بل بجملة تعبر عن الزمان والمكان مثل (الثلج على الارض) او «الثلج المتساقط» او « الزوبعة الثلجية » او « الثلج المتراكم » ويبلغ عدد هذه التعابير لديها اكثر من اربعين تعبيرا في حين لا توجد لديها كلمة عامة تعني الثلج بالذات . وهناك قبائل لا تحتوي لغتها على كلمة عامة تعني عجل البحر . بل تحتوي تعابير اخرى مثل « عجل البحر على قطعة الجليد » و « عجل البحر في الماء » .. الخ(٩) .

ويلاحظ « بنيامين فورف » ان افراد قبائل « النافو هو » لا يعرفون ضمير الغائب بالمعنى السائد في اللغات الاوربية الحديثة . وانما لديهم بدلا من ذلك اربع فئات من الضمائر تستخدم للاشخاص الغائبين تبعا للعلاقات الاجتماعية التي تربطهم بهم ، وليس تبعا لطبيعة الشخص الغائب من ذكر او انثى او مفرد او جمع .

وهذه الفئات الاربع التي يميز بينها النافاهو هي :

- الاشخاص القريبون نفسيا من المتكلم او الذين يفضلهم على غيرهم وينزلون منه منزلة خاصة .
- الاشخاص البعيدون نفسيا مثل غير النافاهويين او الاقرباء الذين يعاملون بطريقة رسمية .
- الشخص الغائب غير المحدد او غير المعروفة شخصيته او عمله .
- الغائب الذي يشار اليه بالنسبة لمكان معين او زمان معين او حالة معينة بالذات (١٠) .

وفي دراسته عن علاقة اللغة بالحضارة يلاحظ « هويجر » ان عبارة « ان كلبا ينبح » تبدو لمعظم هنود اميركا على درجة كبيرة من السخف . فالذي يريد الهندي ان يعرفه هو اي كلب والى من ينتمي واين هو وهل هو واقف ام هو يجري ام يقفز ام ماذا . ويستطيع الهندي الامريكي مستخدما لغته هو ان يقول هذه الاشياء جميعا في بضعة اصوات لا تزيد عن تلك التي نطلقها نحن حين نقرر ان كلبا ينبح(١١) . وتزخر لغتنا العربية بهذا الترادف ذي الدلالة على خصوصية استخدام اللغة ، ولكن تفسيره لم يتعد الجملة القائلة بانه تعبير عن غنى اللغة .

ويلح دائما كتاب مجلة « اللسان العربي » على الاشارة الى هذا النوع من الغنى والاشادة بعظمة اللغة العربية وعمقها .

ولم ينتبه احد الى ان الشاعر حين يذكر اسم شيء ما انما يقصده بفرديته . ولا يشير الى النوع حينما يستخدم مثلا كلمة الهزير او الاسد او الليث او الغضنفر . فقد اعتبر هذا التخصيص استخداما لصفة من صفات الموصوف يمكن استخدام غيرها دون خطأ .

وتعتبر خطوة بندلي الجوزى متقدمة نوعا ما على المفهوم الشائع للترادف حين يعتبر مترادفات لغتنا التي يعد بعضها بالعشرات بل بالمئات والتي نقف امامها حيارى ، لهجات خاصة ببعض القبائل اصبحت مع الزمن مفردات عامة فصيحة (١٢) . وقد صادف عدد من علماء الانثروبولوجيا في الغرب ظاهرة التعابير اللامعة ففسروها في اطار فلسفتهم المثالية القائمة على ان الانماط الثقافية هي التي تحدد ادراكنا للعالم . وبالتالي محاولتهم اثبات ان الشعوب التي تتكلم لغات مختلفة تعيش في عوالم من الواقع مختلفة . وان االلغة في هذا الاطار حسب تعبير « سابير » هي العامل الاساس في توجيه الحقيقة الاجتماعية او الواقع الاجتماعي (١٣) .

ويمضي « بنيامين فورف » بهذا الراي الى مدى ابعد حين يعتبر ان العقول البشرية هي التي تتدخل في الى ابعد حدود التباين في العالم الواقعي لتكشف عما فيه من تنظيم ، ووسيلتها الى ذلك هي الانساق اللغوية التي توجد في تلك العقول الانسانية ذاتها . فنحن الذين نقوم بتقسيم الطبيعة وتجزئتها وتنظيمها في شكل مفهومات وتصورات ، ونعطيها اثناء ذلك معاني محددة تحديدا دقيقا (١٤) .

الا ان هذه الظاهرة الكلامية نفسها تجد تفسيرا مختلفا في اطار الفلسفة المادية التي تستكشف اللغة ككل في علاقة الكائن ببيئته وتعتبر الكلام مرحلة من مراحل تجريد اللغة .

فالبنسبة « لانجلز » يعبر الاستخدام الغريب عن منطقنا لكلمات مثل اب وام واخت واخ في المجتمعات البدائية عن صلات في تشكيلات اجتماعية مندثرة ظلت صورتها قائمة في اللغة حتى بعد زوال هذه التشكيلات (١٥) . اما بالنسبة لبنيامين فورف فان هذه الكلمات مثال يضربه ليدلل على ان البشر يقسمون الطبيعة والحياة الاجتماعية بوساطة اللغة .

ان ما نستفيده من هذه المجادلات هو ان الموروثات الكلامية تشير الى تشكيلات اجتماعية والى نمط مبكر من استخدام هذه الاداة ـ الكلام ـ استخداما دقيقا في التعبير عن حساسية ومدارك متشخصة بمواد طبيعية . سواء كانت هذه المواد نظاما اجتماعيا ام حالة من حالات المادة في الطبيعة في زمان ومكان محددين . ومقصود بها على هذا النحو من الصياغة ان تستخدم بكامل قوتها .

وسواء كانت هذه التعابير تدل الى افعال فهي افعال مختلفة او تدل الى صفات واسماء فهي صفات واسماء اشياء مختلفة . فلكل شيء فرديته وهو ما يطمح الشاعر الى الكشف عنه .

وقد جعل افلاطون سقراط في محاوراته شخصا يهتم بتحديد مدلول الالفاظ وتخليصها من عموميتها باقامة الصلة بينها وبين الخبرة المحسوسة . وكان هذا التحديد يربك حجج الخصوم ويوقعهم في التناقض فيجعل كلماتهم شبيهة بتماثيل ديدالوس المراوغة (١٦) .

(٣)

لم تكن الكلمة في بداية نشوئها رمزا بل شيئا يختزل الحركة والايماءة والصرخة وكل فعاليات الكائن العضوي . اي لغة للتواصل مع المحيط لتلقي مؤثراته وللرد عليه . ويصر الوضعيون المنطقيون على ان ما يميز الكلمة المسموعة عن سائر الاصوات بحيث تصبح دونها، لفظا ذا مداول هوو الاتفاق الصرف ولاشيء غير ذلك . وللناس ان يغيروا اتفاقهم كيفما شاءوا وفي اي وقت شاءوا انه لا فرق أن يتفقوا على ان لا تكون كلمة احمر دالة على اللون الذي تطلق عليه هذه التسمية وبين ان يتفقوا على ان يكون النور الاحمر في علامات المرور دالا على التوقف . في كلتا الحالتين كما يمكن ان يتغير الاتفاق لانه في كلتا الحالتين ليس في طبيعة الرمز شيء يحتم ان يكون دالا على ما اتفق الناس على ان يدل عليه (١٧) .

ان هذا القول برمزية الكلمة يتجاهل اصولها التاريخية ويتجاهل صلتها بالواقع النفسي . والقول بالاتفاق الذي هو نتاج عملية تطورية طويلة تبسيط مخل ، لان نشوء الكلمة سواء جاء محاكاة لاصوات الطبيعة والانفعالات يقيم لها جذرا ماديا ترتبط به ، ويمنحها قدرتها على التأثير في المجال المادي . فليس عبثا او اتفاقا ان الاحمر يدل الى الخطر مثلا ، فنحن نعرف في الخبرة المتراكمة ان الدم احمر ، وكذلك النار ، وقل مثل ذلك عن مدلول كلمة الثلج ، فهي لدى الشعوب الاوربية مرافقة للعذاب . وقد تصورت هذه الشعوب جحيمها عذابا ثلجيا .

ولا يمكن ان يحس انسان نشأ في محيط المناطق الحارة والمعتدلة هذا المدلول تماما ، او يشعر به في صورة الثلج كعذاب ابيض كما يرد في سوناتة البحيرة للارميه الا ان يكون واعيا بمنشأ هذه الاشارة (١٨) .

لان العذاب لدى هكذا انسان يرتبط بالنار والحرارة . وهي تجارب مستمدة من مناخه ، لا من البرودة والثلج وهي التي يتصورها من ضرورات جنته . بينما نشأ الانسان الشمالي على قسوة الصقيع وظلاله المائلة للزرقة ، فأصبح الثلج والزرقة من دلالات الجحيم في مرحلة بيكاسو الزرقاء وفي اناشيد دانتي في الكوميديا الالهية ، بينما يعبر الاحمر والاسود عن هذا المعنى في فن الشعوب الجنوبية .

واذا تحدثنا عن موسيقى الالفاظ ، وهي ما يجردها منها اصحاب المنطق الوضعي في فصلهم بين الوجدان والفكر وجدنا انها توحي بمعناها ، وتعبر عن محاولة للتطابق بين الذات والموضوع والتداخل بينهما كتعبير عن وحدة الكائن وظروفه . ولا تفقد الكلمة هذه الارتباطات الا لدى انسان يعيش وجوده منقسما بين وجدان وفكر وذاكرة وادراك ، اى انسان لا وجود له يطمح المنطقيون الى ايجاده . والحق انه لم يرد الى علمنا ان جماعة من الناس التقت على دلالة لفظية الا في الاساطير ، لسبب بسيط وهو ان نشوء الكلام اللامنظم حددته قوانين طبيعية تتعلق بالحنجرة ، وهذه القوانين هي التي استكشفها واضعو علم القواعد .

حينما حاول الانسان الكتابة ، وجد نفسه يرسم ببساطة ما يريد قوله . فاستخدم بذلك صورة من صور اللغة (١٩) .

فبدءا من العلامة على جذع شجرة او نهار يصرفه الكائن البشري في تعديل حواف آلته الحجرية ، او رقصة جماعية قبل التأهب للصيد او الحرب ، او رسم على جدران كهف كان الانسان يجرب احتفاله بميلاد المعنى كقوة من قوى تسيده على الطبيعة .

ان موقف هذا الانسان من ظواهر الكون ، وعدم احساسه بالانفصال عنها ، خلق الكثير من الموروثات الجمالية التي تحملها لغة الشعر حتى اليوم . فالفكرة تكتسب وجودا حسيا ، وتصبح الصور الذهنية للمكان صورا ومظاهر محسوسة تشير الى مواقع لها لون عاطفي (٢٠) .

وقد اعتبر الفكر المنطق من الخصائص القديمة للسلطة في مصر ، وكلاهما يمثل الها في ادبها المبكر . وهما يردان عادة كخاصتين متصلتين يتمتع بهما الاله الشمس و « حو » الناطق الامر ذلك الذي يتمكن بقوته من الخلق ، و « سيا » الادراك ، اى العلم بحالة او شيء او فكرة و « حو » و « سيا » صفتان تتمتعان بسلطان الحكم . فتجد في نصوص الاهرام ان الاله الحاكم يغادر معبده ، ويتنازل عن وظيفته للملك المتوفى لان الثاني قد استحوذ على « حو » وسيطر على « سيا »(٢١) .

وفي كسرة من حجر اكتشفت في « ممفيس » نص يطلق عليه « اللاهوت الممفيسي » توضع هاتان الخاصتان في الفاظ مادية . فالقلب عضو التفكير واللسان العضو الذي يحول الفكرة الى واقع ظاهر(٢٢) .

وفي نصوص الاهرام ترد هذه الابيات التي تشخص الموت : (٢٣)

قبل ان تتكوّن السماء
قبل ان يتكون الناس
قبل ان تتكون الالهة
قبل ان يتكون الموت

وفي نص ملحمة غلغامش السومرية هذه الابيات التي تشخص الحياة : (٢٤)

الالهة عندما خلقت الانسان
جعلت الموت نصيبه
وامسكت بأيديها عنه الحياة .

ان هذا التشخيص ليس استعارة شعرية في الاصل ، وان كان يبدو لنا كذلك الان ، لانه تعبير عن موقف يتكامل فهمنا له اذا ما عرفنا ان الحصول على الخلود لابد ان يتم عن طريق نبتة معينة ، وان للحياة الخالدة خبزا وماء ترد الاشارة اليهما في الكثير من الاساطير (٢٥) .

ويكمن سر هذه الاستعارة في موقف الانسان البدائي من ظواهر الكون . ذلك الموقف الذي يطلق عليه منطق الفكر الاسطوري . ويشرحه واضعو كتاب (ما قبل الفلسفة) بالمقارنة مع موقف الانسان الحديث .

والفرق بين الموقعين هو هذا : عند الانسان العلمي يشار الى عالم الظواهر عادة بـ « هو » بينما يشار اليه عند الانسان القديم وكذلك البدائي بـ « انت » وعلاقة الانا بالانت هي علاقة الصنف بالصنف نفسه ، وليست تشخيصا او احياء . واسلوب الادراك في هذا الموقف مباشرة نكتسبها عندما نفهم كائنا يواجهنا . كان نفهم غضبه وخوفه ، والفرق بين علاقة الانا والانت وبين العلاقة الاخرى هو كما يلي : عندما يعين الانسان هوية شيء ما فهو فعال ، ولكن عندما يفهم الانسان او الحيوان رفيقا له فهو منفعل مهما نجم عنه من فعل فيما بعد . لانه في اول الامر يتسلم انطباعا ، ولذلك فان هذا اللون من المعرفة الذهنية على العكس ، تكاد تخلو من العاطفة وتنطق عن نفسها .

وتسلم الانطباع المنفعل بين الذهني والعاطفي بين المعبر عن نفسه . فقد يكون الانت من قبيل المشكل . ولكنه على شيء من الشفافية . فالانت امر حي تحس بوجوده، ويمكن لخواصه وامكانياته ان تنطلق عن نفسها بعض

الشيء . لا نتيجة بحث فعال بل لان الانت كأمر موجود يكشف عن نفسه .

وهناك فرق آخر مهم ، وهو ان الشيء الـ « هو » يمكن ان يقرن بغيره علميا ، وان ينتظم في مجموعة او سلسلة ، وعلى هذا النحو يصرّ العلم على رؤية الهو ، ولهذا لا يستطيع ان يتفهم الاشياء والحوادث اذ تتحكم بها قوانين عامة تجعل في المقدور التنبؤ بسلوكها في ظروف معطاة .

بيد ان الانت فريد وفذ . ان للانت شخصية الفرد التي لا سابقة لها ولا موازي ، ولا يمكن التنبؤ بها . انها وجود لا يعرف الا بمقدار ما يكشف عن نفسه . والانت فضلا عن ذلك ليس موضوع للتأمل والفهم بل ان الانسان يجربه عاطفيا شاعرا بعلاقة حركية متبادلة . ولهذه الاسباب نجد تبريرا لقول كرولي ، ليس للانسان البدائي الا اسلوب واحد في التفكير ، واسلوب واحد للتعبير ، واسلوب واحد للكلام هو الاسلوب الشخصي».

وهذا ليس معناه ، ان الانسان البدائي حين يحاول تفسير الظواهر الطبيعية يغدق على عالم الجماد صفات انسانية . ان الانسان البدائي لا يعرف عالما جامداً أبداً ، ولهذا السبب عينه (لا يشخص) مظاهر الجماد ، ولا يملأ عالما فارغا باشباح الموتى ، فالعالم لا يبدو له جمادا او فارغا بل زاخرا بالحياة . وللحياة فردية في الانسان والحيوان والنبات ، وفي كل ظاهرة تجابه الانسان في قصف الرعد والظل المفاجيء ، في الفراغ الرهيب المجهول في الغابة ، في الحجر الذي يؤذيه فجأة عندما يعثر به وهو منهمك بالقنص . ففي كل لحظة قد تواجهه ظاهرة طبيعية لا كـ « هو » بل كأنت . وفي هذه المجابهة يكشف الانت عن فرديته وصفاته وارادته .

وقد دفع هذا التحليل بمؤلفي كتاب (ما قبل الفلسفة) الى القول بان الاسطورة التي هي نتاج الفكر الاسطوري ضرب من الشعر يسمو على الشعر باعلانه عن حقيقة ما ، وضرب من التعليل العقلي يسمو على التعليل لانه يبغي احداث الحقيقة التي يعلن عنها . ضرب من الفعل نفسه ولكن عليه ان يوسع ويعلن شكلا شعريا من اشكال الحقيقة (٢٦) .

لننظر في الكلمات السومرية التي تطورت في ظل دولة المدينة الزراعية بدء من الالصاق ، لنكشف فجر ما يطلق عليه المجاز والاستعارة والتشبيه في البلاغة ، دون ان يكون المقصود منه غير الاستجابة لحاجات بشرية في لحظة من لحظات التطور .

يطلق السومريون على الكون اسم (آني ـ كي) والترجمة الحرفية هو (السماء ـ الارض) ومن تلاصق هاتين الصورتين ولد المعنى الذي للكون (٢٧) .

واصبح الالصاق قاعدة عامة سادت في فترة من الزمن . واعطى هذا التلاصق للكلام عنصرا شعريا نصفه بالمجاز ، فالارض التي لا عودة منها تعني الموت ، وكذلك العالم الاسفل . اما ارض الرؤوس السود فتعني بلاد سومر .. وهكذا .

وسنلاحظ ان التطور من الصورة الخالصة والصاقها الى جانب صورة اخرى كان السبيل الى ميلاد الابجدية حين بدات بعض الكلمات تتخذ طابعا صوتيا منفردا يعني حرفا من الحروف او حرفين مجتمعين . وباجتماع صوتين او ثلاثة اصبح جماعهما يؤدي المعنى المقصود .

ان ميلاد المعنى الجديد من تركيب علامتين ابتعاد بدرجة واحدة عن صورة الكلمة ـ الشيء ـ واقتراب من صورة الكلمة ـ الرمز مع بقاء الصورة ذهنيا . وهو ابتعاد يشير الى تحول نوعي احدث نوعا من التبادل المؤثر بين علامات الكلمة وصورتها كما في الذهن لصالح العلامة بوصفها اختزالا ونقلا للخبرات من جيل الى جيل (٢٨) .

فقد كان تلاصق علامة المرأة مع الجبل يعني « المرأة الجبلية » ، وبما ان السومريين كانوا يحصلون على الاماء من المناطق الجبلية ، اصبحت العلامة المركبة تمثل الكلمة السومرية « كي ـ مة » المرادفة للامة(٢٩).

وحتى الان لانجد في ابيات الشعر الصيني اية ادوات صرفية تدل على علاقة الكلمة الواحدة بالاخرى ، وليس فيها اية حركات اعراب او كلمات مركبة ، بل تترك العلاقة لتستخلص من المحتوى ومن منطق الوضع (٣٠) .

وتقف الكلمات في الشعر الصيني جنبا الى جنب، حيث تمثل كل واحدة فكرة اصيلة بينما تقبع وراءها خلفياتها الحية كالظلال المتخيلة . وقد طلب ارشيبالد ماكليش ترجمة حرفية لهذا البيت من الشعر « الضوء الوحيد يشع من مركب نهري » فكانت الترجمة الحرفية هكذا .. « نهر ـ مركب ـ نار ـ وحدها ـ لامعة » .

والمدهش ان الشعر الصيني استطاع بهذه الاداة الاكثر ارتباطا بالحس اقامة جمالياته ، وتعدى ذلك الى التعبير عن المعاني الذهنية باستخدام الالوان وفق رسوخ معانيها في الخبرة الانسانية .

الاشارات :

(١) ضرورة الفن ـ أرنست فيشر ـ ترجمة اسعد حليم ـ الهيئة المصرية العامة ـ القاهرة ـ ١٩٧١ .

(٢) فقه اللغة المقارن ـ د . ابراهيم السامرائي ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ ١٩٦٨ .

(٣) أسرار البلاغة ـ عبدالقاهر الجرجاني ـ طبعة المنار ـ القاهرة ـ ١٩٢٥ .

(٤) الفن خبرة ـ جون ديوى ـ ترجمة د . زكريا ابراهيم ـ دار النهضة العربية ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ .

(٥) الديانات في افريقيا السوداء ـ هوبير ديشان ـ ترجمة احمد حمدى ـ دار الكتاب المصري ـ ١٩٥٦ .

(٦) الف ليلة وليلة ـ ٤ اجزاء ـ مكتبة ومطبعة الحسيني ـ ـ القاهرة ـ بلا تاريخ .

(٧) التفكير واللغة ـ ل . س . فيجوتسكي ـ ترجمة د . طلعت منصور ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ ١٩٧٦ .

(٨) ما قبل الفلسفة ـ هـ . فرانكفورت واخرون ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ـ مكتبة الحياة ـ بيروت ـ ١٩٦٠ .

(٩) النظرية المادية في المعرفة ـ روجيه جارودى ـ ترجمة محمد عيتاني ـ دار المعجم العربي ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

(١٠) مقال « حضارة اللغة » مجلة « عالم الفكر » ـ المجلد الثاني ـ العدد الاول ـ الكويت ـ ١٩٧١ .

(١١) المصدر السابق .

(١٢) دراسات في اللغة والتاريخ ـ بندلي صليبا الجوزي ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٧٧ .

(١٣) مقال « حضارة اللغة » مجلة « عالم الفكر » .

(١٤) المصدر السابق .

(١٥) اصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ـ فردريك انجلز ـ منشورات دار النداء ـ بيروت ـ بلا تاريخ .

(١٦) محاورات افلاطون ـ ترجمة د . زكي نجيب محمود ـ لجنة التاليف والترجمة والنشر ـ ١٩٦٣ .

(١٧) المنطق الوضعي ـ د . زكي نجيب محمود ـ الطبعة الخامسة ـ مكتبة الانجلو المصرية ـ ١٩٧٣ .

(١٨) نص القصيدة المترجم عن الانكليزية في كتاب « الشعر والتجربة» « ارشيبالد ماكليش » ـ ترجمة سلمى الجيوسي ـ دار اليقظة العربية ـ ١٩٦٣ .

(١٩) اقدم الابجديات المعروفة هي الابجدية السومرية التي يعتقد انها اساس الابجديات المعاصرة . وقد كشفت بعثة فرنسية في العام ١٩٣٠ عن الاصول الصورية لهذه الابجدية العراقية القديمة في « جمدة نصر » . وكانت بعثة المانية في عام ١٩٢٨ قد اكتشفت مجموعة من الالواح اقدم من الواح البعثة الفرنسية يعود تاريخها الى اوائل بداية الكتابة السومرية ، اى الى ما يقارب الخمسة الاف عام قبل الميلاد . (انظر في ذلك كتاب «من الواح سومر » ـ صموئيل نوح كريمر ـ ترجمة طه باقر ـ مكتبة المثنى في بغداد ومؤسسة الخانجي في القاهرة ـ وكذلك كتاب « قواعد اللغة السومرية » ـ د . فوزي رشيد ـ وزارة الاعلام العراقية ـ ١٩٧٢) .

(٢٠) يعتقد ناقد معاصر هو ماثيسن ان تصوير اليوت للمكان ينبع من تصويره لشيء حدث في ذلك المكان . (اليوت ناقدا وشاعرا ـ ف . أ . ماثيسن + ترجمة د . احسان عباس ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ ١٩٦٥) .

(٢١) ما قبل الفلسفة ـ هـ . فرانكفورت واخرون .

(٢٢) المصدر السابق .

(٢٣) المصدر السابق .

(٢٤) ملحمة جلجامش ـ ترجمة طه باقر عن الاصل البابلي ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية ـ ١٩٧١ .

(٢٥) من الواح سومر ـ صموئيل نوح كريمر .

(٢٦) ما قبل الفلسفة ـ هـ . فرانكفورت واخرون .

(٢٧) من الواح سومر ـ صموئيل نوح كريم .

(٢٨) ان ميل لغة من اللغات الى الجمع بين عدة صفات تختص بها الانواع الاخرى من اللغات يظهر فعل التطور اللامتساوي الذي مرت به اللغات البشرية . فرغم جهود العلماء في وضع الحدود الدقيقة بين اللغات من حيث التكوين والاصناف وترتيب الالفاظ الا انهم وجدوا تداخلا بين هذه الحدود ، واشاروا الى هذا التداخل بميل بعض اللغات الى سلوك مسلك لغة اخرى في خصائصها وهذه التداخلات تدفع الى الافتراض في ضوء المكتشفات الاثرية للمدونات القديمة واللهجات البدائية بان هنالك سلما تطوريا بدأ مع لغات التجميع التي تعتمد جمع المقاطع ثم اللغات التي تعتمد على التنغيم ، اي على تعدد اصوات الكلمة الواحدة ، انتهاء باللغات المتصرفة اي لغات الاشتقاق التي يدخل كلماتها التصريف فيغير بناء الكلمة لتدل الى معنى جديد .

ويبدو ان فعل الكتابة قد ساهم في هذا التطور اذ تدخلت الضرورات الكتابية بدورها وساهمت في تطوير الالفاظ في النطق واصفت عليها طابع التجريد لاحقا بالانتقال من الكتابة الصورية الى الحروف الابجدية .

(٢٩) من الواح سومر ـ صموئيل نوح كريمر .

(٣٠) الشعر والتجربة ـ ارشيبالد ماكليش .

البدايـــات

ادريس الخـــوري

يشكل الاستجواب والتحقيق مسلسلا يوميا !

وبالنسبة لي ، لم يعن الامر مجرد مجازفة او نزوة عرضية متعمدة ، كان شيئا اخر اكبر مني ، اذ كيف يعقل أن يعطي المرء نفسه لقمة سائغة لاخرين خصوصا

في اللحظة التي خرجت فيها من البيت ، ملتويا الى اليسار برهة ثم الى اليمين ، صاعدا طريقا عالية تشكل هضبة صغيرة ، كانت العمارة الفخمة ، ذات الطوابق الستة ، جاثمة :مثل ابي الهول حتى خيل الي انها ستسقط على . نوافذها مفتوحة مثل اعين اسطورية لكن بلا رتاجات ولازجاج . لقد انتهوا من بنائها نهائيا لكني سوف لا اسكنها أبدا مثل غيري ، نحن من طبقـة منبوذة !

هبت ريح باردة تلاها مطر خفيف بدا يتساقط علي بينما كان راسي عاريا أحب ان يساقط المطر علي قنة راسي حتى يبرد تماما . كان راسي يغلي . هل كان علي ان افعل كل ذلك ؟ لماذا الان وليس غدا او امس ؟ في البيت ، وانا قاعد وحدي ، خيل الي انني أسبح في ملكوت اخر . وعندما انتهيت قررت أن أخرج الـــى الشـــارع لارى الاصدقاء .

أسير ، اصعد الهضبة الصغيرة . سيكون علي الان ان اتمالك نفسي قليلا لئلا اصير علامة استفهام ، فانا الان اصعد الهضبة ببطء فيما يخيل الي ان العمـــارة تقترب مني تريد الانقضاض علي . وفي الطريق الى الشارع حيث اقف الان ، في انتظار سيارة الاجرة ، اتنفـــس الصعداء فيما يلفحني برد منعش فأعود الى نفسي . اين انا الان ؟ لا ادري ماذا يتحرك حولي ، الناس ام الحجارة ؟ العمارات أم السيارات ؟ الاطفال أم النساء ؟ الجيش أم الشرطة ؟ رجال الدرك ام رجال القوات الاحتياطية الذين لايعرفون أية لغة للحوار سوى لغة الزواطة ؟الذين يفرغون حقدهم فينا نتيجة القهر الذي يمارسه عليهم رؤسائهم (دون أن ننسى رواتبهم الهزيلة) لكنني كنت اعي نسبيا انني اوجد هنا ولا اوجد هنا ، بدليل ان البرد الذي لفحني طوح بي الى مكان أخر ، لااعرف هل الى بيتي أو الى بيت أحد الاصدقاء الذي تذكرته الان وعزمت على زيارته هذا المساء (كان المساء مساء سبت) .لذلك بقيت حتى تلاشيت تماما ولم استيقظ ، في الصباح الباكر جدا ، لعله الفجر ، الا على بروده الارض داخل الزنزانة وصوت رجال يصرخون ويشتمون ويبكون ويستغيثون ثم يضحكون لقد فجعت ! أين انا الان ؟ صرخت بأعلى صوتي وقلت اين انا الان ؟ قمت متثاقلا على نفسي ووقفت خلـف القضبان الحديدية ثم صرخت مرة أخرى : أين أنا الان ؟ في تلك اللحظة جاءني الشرطي الحارس الليلي واطل علي من الخارج وقال مبتسما : الا تعرف ؟ قلت لا .. فقال انك هنا ، عندنا ، مرحبا بك !

تساءلت : لماذا ؟ فقال :

– لانك لم تكن موجودا!

– وهويتي ؟

– كانت موجودة ، أما انت فكنت غائبا . نحن هنا نأتي بالغائبين والحاضرين معـــا .

وابتسم ابتسامة ذات دلالة خاصة وعاد الى كرسيه خلف الطاولة ، يراجع الاسماء التي ايت بها الان . بقيت واقفا اتأمل في نفسي وفيه واتساءل عن سبب هذه الفجيعة القذرة .

ناديت عليه :

– اين حقيبتي الجلدية السوداء ؟

– في الدولاب . وأردف بسرعة :

– لاتخف ، فكل اشيائك محفوظة . عند ما اخذوك معهم لم تستطع ان تثبت لهم هويتك ، كنت في مكان اخر ، لقد كتبوا ذلك بأنفسهم واعادوا كل الاشياء الى حقيبتك لاتخف .

كان يرمقني من خلف طاولة حديدية شبه خضراء ، طاولة لاتوجد الا هنا بالذات وفي أماكن مماثلة ، حيث



اذا كانوا مثل هؤلاء ؟ وعندما استيقظت الان خيل الي انني ممدد في فراشي بجانب زوجتي وان سهرة السبت انتهت وان هناك صحف الغد تنتظرني في الصباح . ثم تذكرت فجاة ان زوجتي طلبت مني ان استيقظ في الصباح باكرا لاذهب الى السوق واشتري لها السمك . فمنذ مدة لم ناكل السمك حتى اننا تعبنا من اكل اللحم (وهل ياكله الاخرون ؟) لكنني وجدتني اخيرا انني هنا وليس في مكان اخر . لقد انتهى زمن العلم ، انني هنا بالذات ، داخل هذه الزنزانة الضيقة جدا والقذرة جدا والكريهة جدا حيث يشرشر الماء من فوق راسي فتبعث روائح كريهة .ليس ثمة الا ثقب صغير في الزاوية يشكل ما يسمى بمرحاض ، اما الان ، فينزل الماء تاركا صدى فضائيا ، وثانية بعد ثانية ينزل الماء مشرشرا فلا يقوى المرء على الاسترخاء او النوم او التأمل . لقد صنعوا هذه الطريقة العجيبة حتى يفقد المرء ذاكرته .

اسمع الاقفال تفتح وصرير الابواب الحديدية حيث يدمى المعتقلون داخلها بلا هوادة : سكارى ، لصوص مجرمون ، قوادون ، عاهرات . البعض منهم يدخل بارادته ، ان لم يكن متجولا ، والبعض الاخر يرفض فيدخل اليها بعنف : اي .. زدوا سكت لدين امك ، هل تتذكر ما فعلته قبل قليل ؟ كن راجل وزين ، الرجال الحقيقيون لايخافون الحبس ، الرجال هم الذين يريدون الحبس ، زيدواسكت

– بشوية
– زد واسكت

تغلق الزنازن ويسمع انين الناس وضحكاتهم : هم الذين ارادوا المجيء الى هنا ، قلت ... لعلهم مشبوهون .

اندب ارجو الا اكون مشبوها ، انني واضح كالشمس ، علامة من علامات المدينة . لكن ، لماذا انا

هنا ؟ كنت اعتقد ان اعتقالي مجرد اعتقال احتياطي تاديب ذلك ان شكلي ينبيء عن براءتي ، لكنني في الصباح حشرت مع اللصوص والسكارى والقوادين والمجرمين حيث نقلنا الى مقاطعة اخرى . لقد اصبح الامر جدا هذه المرة .

يشرشر الماء ويسمع صداه الفضائي . روائح كريهة تنبعث من ذلك الثقب الكريه ! صدمت ... ليس علي الا الانتظار حتى يطلع النهار وبعد ذلك سأرى ... سأرى ان كان هذا الاعتقال تاديبا ام حقيقيا ، فعندما نقلت من زنزانتي وقد كنت بمفردي (قال لي الشرطي العجوز الطيب ، حين اكمل صلاة الصبح امام زنزانتي ، هل تريد ان تختلط بالناس ام تريد البقاء وحدك ؟) أعدلي الاصدقاء في الزنزانة الاخرى ، وكانوا خمسة ، ان الامر جد عاد : الموظفون سيطلق سراحهم والمجرمون والمشاغبون سيبقون سألوني :

– لماذا انت هنا ؟ ماذا فعلت بالضبط اجبت بمرارة :

– انا نفسي لاادري . لقد خرجت من البيت لاستقل التاكسي ثم فوجئت انني داخل زنزانة .

– هل كنت سكرانا ؟

– ليست هذه هي الشكلة ، فلدي أوراق تثبت هويتي ، ثم ان الجميع يشرب . اخرجت من جيب جاكيتتي الامريكية علبة سجائر فاتسعت الوجوه واعطيت لكل واحد سيجارة : شكرا قالوا جميعا بأصوات متفاوتة النطق

قال الاول :

– لقد دخلوا الى البار وجمعونا

قال الثاني :

– كنت في البيت وخرجت لاشتري السجائر ، وفي الطريق وقفت علي لاراف وجمعتني

قال الثالث :

– أما انا فعندما خرجت من الحمام .

– قال الرابع :

– بمجرد خروجي من عند نسيبتي وجدت السيارة واقفة ، وعرفت انها كانت «تنتظرني» !

قال الخامس :

– عويشة هي السبب ، كنت امزح معها ولم ادر الا وشرطي يدخل ويقتادني الى داخل السيارة . لم افعل لعويشة اي شيء ، والله العظيم .

ضحكنا جميعا . وقال اصغرنا : لاراف واعرة انها لاتخطيء ابدا . وضحكنا جميعا مرة اخرى .

كنت ادخن واحدق في وجوههم . كان هناك تباعد بيني وبينهم . لكنني تعاطفت معهم جميعا لأنهم مجرد اشقياء في هذه المدينة . بدأت اغير من حديثي حتى اندمج معهم رغم اني لست افضل منهم . كنا جميعا اشقياء .

× ×

في الثامنة صباحا فتحت الزنازن وبداوا ينادون علينا بأسمائنا . اصطففنا واحدا واحدا وبداوا يعزلنا : كل مقاطعة معينة مسؤولة عن جماعة معينة . انا كنت انتهي الى المقاطعة الثالثة . وبعد التاكد من اسمي مرة اخرى ، نودي علينا للالتحاق بالسيارة . وداخل السيارة احسست انني ضئيل جدا ، ذلك ان ما «فعلته» يجب ان لا يتحدث عنه ، اذ ما الذي يربطني والاصدقاء الاخرين القابعين في الزنازن منذ سنوات ؟ وخجلت لان حالتي عرضية ، فسيذهبون لانهم اشبهوا بي واعود الى حالتي الطبيعية والاخرون ؟ تلك هي المشكلة .

المغرب

منيرة خليفة الفاضل

نبضات في الداخل



— ١ —

هذا النور اللعين ! ، ليت احدا يأتي ويطفؤه ، اغمض عيني ، يدي تتحسس البطن ، فوق ! ، تحت ! « لا اثر له ! » ليته يكون ورما وارتاح ! ، في الصباح كنت خائفة ، تحسست بطني ، وفوجئت بشيء ما متكوم ، كالورم في الناحية اليسرى ، ولكن عندما ذهبت الى الحمام زال كل شيء ! ! تحسست اسفل بطني ، آه ... استطيع ان اشعر به هنا ! » هم سيأتون الان ، لقد قالوا انهم سيأتون في حوالي الخامسة ، أم تراهم قالوا السابعة ! ، لا ... لم اعد اذكر ، وهذا النور اللعين ! ، الطبيب قال : « كل شيء سيكون سهلا ! » ولكن كيف ؟ ! . وهم يتركونني وحيدة هنا ، مع جدران لا تجيد سوى عكس الضوء! ، هل يمكن ان يكونوا نسوا وجودي ؟ ! ، حتى هو ! ، لم يجيء الى الان ! ، ينتابني الفزع ، انا وحيدة ! ، ماذا يحدث لو شب حريق الآن ، الكل سيهرب ! ، وانا لا اعرف الطريق الى الباب الخارجي ! ، انا ساحترق ! ، واموت ! ، الفزع ! لكن كيف ؟ ؟ .

ينفتح الباب ، الفزع على الوجه اكثر ! ، الثوب الابيض يتقدم نحوي !

ـ ما بك ؟ ؟

ـ لا شيء ... لا شيء !

ـ ساعطيك الحقنة الآن ، ستشعرين بعدها بمغص شديد ، لكن كل شيء سيمضي بسرعة ، سترين ! !

ـ .... !

الابرة تخترقني ، تمتد الى الداخل ، الداخل ، ستصل الى قلبي ، ستنخزه ! واموت .. الفزع !

ـ هل انت خائفة ؟ !

ـ لا .... !

ابتسم « لم تخترق قلبي »

— ٢ —

احد ما ، ينادي اسمي ، التفت !

ـ انه دورك

تتحرك رجلاي ، شعرت بخطواتي تتبعني ! ! ، وقفت ، التفت الى الوراء « تبا لكم ! » .

أتخطى العتبة ، وراء المكتب ، الثوب الابيض ، الفم يبتسم ، ينتابني الخوف ! ،

- تفضلي ..
- . . . .
- نعم

لماذا يتطلع الي هكذا ! ، انا خائفة ! ! ، هو ضخم ضخم ، وانا هل اهرب ! !

- نعم ! !
- انا ، انا ، حامل !..اقصد ، لست متأكدة ..و..
- آه .. نعم .. نعم ! . تفضلي هناك ، أستلقي على السرير ، وأخلعي ملابسك

الخوف ، والشعور بالوحدة ! ! ، ماذا يريد ان يفعل ! ، ملابسي ! وجسدي ! ، هل اقف عارية امامه ... ! ...

- هل هناك شيء ؟ ؟
- لا .. لا .. !

خطواتي تتبعني ! ، على السرير ، عارية !

- ضعي قدميك هنا
- لكن .. !
- هيا ! ، لا داعي للخجل !

الخوف ، الشعور بانني بدات اتقلص واتقلص ! ، الضوء مسلط على الجزء الاسفل ! ، يده تمتد الى الداخل ، تعبث ، وانا اتقلص اكثر واكثر، الضلوع !

- انك في الشهر الرابع

محاولة لمغالبة دموعي ! ، هو يتحسس صدري !

- نعم ! ، ان ذلك واضح كثيرا ، هل ترين ؟ ! اللون الغامق للحلمتين !

يتركني ، ويتجه الى المكتب ، ينتابني شعور بأنني تافهة ! ... وتنساب الى سمعي الكثير من اللعنات ، محاولة مجنونة في ارتداء الملابس ! ، واتجه ببطء الى الكرسي ، أجلس ! ، واللعنات تنصب على راسي ، تحيلني عمودا من ...

- انا .. اريد .. أن .. أن أسقط الجنين

يرفع الطبيب وجهه الي :_

- آه ! ، ولكنك تاخرت كثيرا ، أنت في الشهر الرابع!
- انا .. لم اتاكد الا هذا الشهر .. و .. !
- لا يهم ! ، لا يهم !

يده تمسك القلم ، وتخط الكثير من الحروف..وانا...

- تعالي في هذا الموعد الى المستشفى بدون افطار ! ، والمبلغ ... !

الورقة ، ويدي ! ، اصابعي تختلط بالحروف ، خمسة، خمسة ، والحروف أعمدة !

- ٣ -

من بعيد نور باهت ، موسيقى هادئة ، تنبعث من زاوية ما في الغرفة فوق السرير ، تمتد يدي ، وتحيط به ، فيضمني ، الشعور بالارتياح اللانهائي !

- ماذا تظن ؟ ؟ !
- هل يمكن أن ... ان تكوني حاملا
- أنا خائفة !
- من الافضل ان تذهبي الى الطبيب !

اضمه واغمض عيني ، واتخيل بان الخوف مجرد وهم ! ، الضوء الباهت ، الاشباح تتدلى من تحت ! ! ، تلتصق بالجدار ، وتنمو ، اكبر واكبر ، والعظام تتجه نحوي ، تخترقني الى الداخل ... الداخل !

- ٤ -

الالم ! ، يسري مع الدم ، الى كل جزء ، لقد قالوا ان كل شيء سيمضي بسرعة ! ، وهذا الالم لا ينتهي ! ، العرق يتصبب ، حرارتي مرتفعة ! ، وهذا الالم ، هل من المعقول انني احتضر ! ، لا .. لا .. ، لا يمكن ! ، اريد هواء ، انني اختنق ، دموع ! ، لماذا ابكي ! ، الالم يتركز في الوسط ، الدم توقف ! ، لن يصل الى قلبي ، بعد قليل يتوقف قلبي ، وينتهي كل شيء ، الطبيب قال « ان كل شيء سينتهي بسرعة » ! ، الالم يتزايد ويتزايد، وهذه الحراره ، انا احترق ! ، لقد قال بانه سيأتي ، لماذا لا يأتي ! ، يخرج صوتي عاليا « لماذا لا يأتـي ! » تذكرت امي ! ، تعالي انا اموت ! ، هـل يمكـن ؟ ! ، ينساب شيء ما ، تحتي الخوف ، الالم ، اتطلع الى تحت، ماء ، انه ماء ينساب ! ، والالم لا يحتمـل ، لا ... انا اموت ! ، فجأة يخرج شيء ، وكل شيء ينتهي ، الالم ، الحرارة ، و ... اردت ان اتحرك واتطلع الى ذلك الشيء لكن انا لم اعد في جسدي ! ، لقد فقدت السيطرة على جسدي ، يدي لا تتحرك ، « الجاذبية ! » اين ! ، لحظة وعي غريب ! ، اتحرك قليلا ، راسي الى تحت ، صدمت!، هذا الشيء ، حاولت ان امد يدي ، يدي لا تتلقى الاوامر الخوف .. الخوف ! ، ويخرج صوتي بكاء ، بكاء ، يرتفع ويرتفع ، امسكت الجسم الصغير ، والبكاء ! ينفتح ، الباب الثوب الابيض ، علامة دهشه ، عطف ! .. ، فوق الكرسي المتحرك ، هم يركضون بي ! ، وانا ممسكة بـ .... ولا افهم شيئا اي شيء !

ـ ٥ ـ

السرير ، الضوء الخافت ، افتح عيني ، كل شيء سينتهي بسرعة ! » اغمض عيني ، أنا تعبة ، اريد ان اسمع صوتي ، الوحدة ، وانا خرساء ! ، يفتح الباب ،

جسم كروي صغير ، الابتسامة على الفم

ـ الحمد لله على السلامة !

انا لا اعرف ماذا يقال لي ، انا اتقطع ، هناك شيء يتقطع ، الجسم الصغير جدا ، كان في يدي ، وانا .. أنا رايت الوجه ، واليدين والرجلين ، هو كان صبيا ! ، وانا ، انا كنت سأكون امه ، يرتفع الصوت ، البكاء ، البكاء ، » لماذا يحدث كل هذا ؟ ! « لماذا اتقطع !

ـ كفاك الآن ، هيا ، يكفي !

الجسم ! ، كانت العينان مغمضتين ، والفم ! ، نعم انا اتذكر الوجه و ، ... **الابرة تخترقني !**

ـ هذا سيهدؤك !

ـ ٦ ـ

افتح عيني ، شعور بان يدا ما .. تمسك **بيدي** ، وصوت يأتيني ،

ـ هل أنت بخير ؟ !

هذا الصوت ، **وذلك الجسم** الصغير ، وانا ... نحن كلنا !

تطلعت اليه ، هو قد جاء ، اخيرا ، لماذا ؟ ؟ ؟ ! ، ويده تضغط على يدي « ستختنق يدي ! » المسام ، والاكسجين ! يدي ستعفن ! ، وقد تقطع ، وستسقط مقدمة اصابعي ! ، نعم كتلك اليد الصغيرة ! ، « لم تكن الاصابع كاملة ! » احدما اقتطعها ، **في الداخل ؟ ؟ انا** ، هو غرق في المساء ، تشرب بالماء ! ، ثم **تفكك** ! ، نعم الطبيب قال « سترين ! كل شيء ... ! » **اليد تضغط** ، و ... !

ـ اترك يدي ! ! ، انا ، انا بخير !

الفزع وكل شيء يفرق ويغرق

ـ انا ، انا اعرف شعورك ! ، هو ليس خطأنا ؟ ! انا لا اعلم اذا كان كذلك ام لا ، المرة القادمة يجب ان نحتاط اكثر ! ...

« نحتاط ... ! » لكن اليد الصغيرة تعفنت ! ، والرأس كان اكبر من الجسم قليلا . . . لماذا ؟ ! مشوه لا .. كان صبيا ، ولكنه غرق في الماء !

ـ ... المستقبل أمامنا ، ستنجبين غيره ، الكثير ! ، في ظروف ربما احسن ، من الآن ! ... و ..

« الكثير ! » ولكن كيف ، نحتاط ... ثم الكثير ! ، وقد يغرقون في الماء ! ، ويخترقهم التعفن ! ، **كتلك الابرة !** ، الى الداخل ، الداخل !

ـ .... فقط حاولي ان تتناسي الامر الآن ، انا أحبك !

تطلعت اليه ، ابتسمت !

ـ وانا ايضا ! ! .

انا ايضا احببت ذلك الجسم الصغير ، رايته واحببته ! ! ، كنت خائفة ، لونه كان غريبا ! ، **وبكيت** ، ولكنهم اخذوني الى العمليات ، **لقد اقتطعوه مني !** ، والدم ! ، وانا اتقلص ! ، **ثم اختفيت !** ، ولكنهم امسكوني !

ـ الطبيب سالني ان كنت اريد رؤية ...

ـ لا ... !

حدقت ! ، الفزع ، **اللحم المتناثر فوق الارض** يكبر ويغطيني

ـ لا .. لن تراه ! !

ـ لماذا ، !

ـ من اجلي ! ، لن تراه !

وبكيت ؟ ! الاستجداء ! !

ـ حسنا لن أراه !

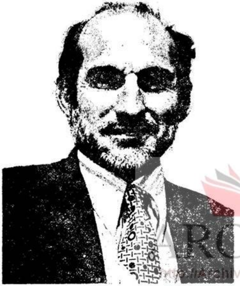
الفم الصغير كان منفرجا ، قليلا ! ! ، ولكن العينين مغمضتان لم يكن يريد رؤيتي ! ! ، وانا خفت ، ولكن .. !

ـ يجب أن ننسي !

خرج صوتي ! ، اغمضت عيني ، وفكرت ، للحظة « نعم يجب ان أنسى »

شاكر حسن آل سعيد وبعض المشكلات التي يثيرها فنه

■ عادل كامل



□ **مدخل**

تعتبر حياة الفنان شاكر حسن آل سعيد، نموذجا خاصا لا ينفصل عن المراحل الاولى من تاسيس الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق . انه واحد من هؤلاء الرواد الذين سعوا، في عدة اتجاهات فنية وصولا لخلاصة بحث جاد عن ماهية الفن العربي الجديد .

بيد ان هذه الاتجاهات المتنوعة، قدر اسهامها في اغناء تجربته الابداعية بالرسم، اضعفتها كذلك . فشاكر حسن، اتجه الى الكتابة الادبية، وكتب في النقد، واهتم بعلم الاجتماع، وهو صاحب فكرة «البعد الواحد» .. ولكن المحصلة لهذا النشاط المتنوع والغزير، ان شاكر حسن، يكشف ـ يعبر ـ عن حالة قلق وبحث دائمين . قلق نراه في التناقضات « النظرية » في مختلف كتاباته، ولكني على العكس من الاراء الاخرى التي تنتقد هذا الجانب، اقول بان قلق شاكر حسن هو جزء من طبيعة القلق الابداعي الذي يشكل سمة من سمات المبدع في مرحلة لا تتسم بالهدوء والوضوح . ففي الاربعينات والخمسينات من هذا العقد، لم تكن الحركة التشكيلية قد تبلورت، وانما اصلا كانت تفتقد الى الوضوح والتكامل . ولكن الجهود المختلفة التي بذلها جيل الرواد، نجحت في وضع العديد من الاسس التي سارت عليها الحركة التشكيلية في القطر . وشاكر حسن، منذ ارتباطه بجماعة بغداد للفن الحديث، كان يعبر عن افكاره بخلق فن يتسم بالواقعية من جهة، ومن جهة اخرى كان الفنان يسعى بفنه لتجاوز المفاهيم السائدة وخلق بعد حضاري للعمل الفني .

ويمكن القول، بوضوح، ان شاكر حسن كان مواكبا للحركة التشكيلية منذ البدء، وحتى الان، وقد تحول، او قل قد مر بعدة مراحل، ولكن باتجاه لتأصيل رؤيته في الفن، ومنحه قيمة انسانية خاصة .

واذا لم يكن تاثير شاكر حسن واضحا في الاساليب الفنية، كما عند جواد سليم او فائق حسن، فانا ارى على العكس من هذا الحكم، بان فن شاكر حسن، ونشاطه الفني والثقافي عامة، والتعليمي كمدرس للفن خاصة، قد اثر الى حد بعيد في عدة مجالات . فاذا اعترفنا بان الرائد الوحيد الذي حافظ على ربط نشاطه الفكري بفنه (بعد ان تخلى محمود صبري من طريقته في الرسم) فاننا نرى في دعوته للبعد الواحد، دعوة اراد بها الفنان ان يستلهم احد جوانب التراث، وان يطوره من منظار معاصر .

لقد ذكرت بان حياة الفنان تميزت بقلق ابداعي خاص، وتشعب في البحث وتنوع في الاساليب، وعلينا لهذا السبب ان نشير الى ما يقال بغموض دعوات الفنان وتعقد حياته . اقصد ان نشير الى ذلك الالتباس القائم

من هؤلاء الناس الذين لا استطيع ان اربط بين دعوات الفنان الصوفية وفنه « الارضي » الاصيل ، الفن الذي يعتمد على البيئة والواقع لا المثال المجرد والغيبي . ثم ان مجال الفن التشكيلي ، هو مجال يخاطب الحواس ، على العكس من امكانات اللغة التي تحيل الى مناخ تأملي له مميزاته أو مناخه الخاص . وبالتأكيد انا افهم صوفية شاكر حسن ، كجزء من الموقف المعاصر للانسان ازاء الطبيعة والحياة الانسانية والمطلق ، واني لهذا ادرس فنه كانعكاس للواقع ، وكرؤية تحاول ان يكون لها اثر تغييري في الاخير .

وان اية دراسة لاعمال شاكر حسن ، لابد ان ترتبط بدراسة خصائص البيئة ، واثرها في فنه ، فضلا عن معرفة اثر الموروث الفني والفلسفي ، ودراسة مشاريعه المستقبلية ايضا .

وهذه الدراسة لابد ان تكشف عن الازمات التي مر بها الواقع في القطر في بدء مرحلة التحرر الوطني ، ودراسة اثرها في الابداع كانعكاس حتمي ، أو كارتباط الفنان بذلك الواقع والتعبير عن تطوره . وبالرغم من اني لا اتفق مع الكثير من افكار ودعوات الفنان المتطرفة ، الا اني واحد من المتحمسين لدراسة وتحليل فنه ، على الصعيدين ، الاول : لخلق مناخ تشكيلي له معناه وشخصيته الاسلوبية المتميزة . والثاني : كجانب جمالي .

بالطبع لم يكن فن الاستاذ شاكر واقعيا تقديا ، بالمعنى المعروف الان ، ولا سورياليا متمردا ضد الاساليب التي كانت شائعة انذاك في بغداد ، ولكن الفنان كان امينا وكثير الاخلاص لذاته . وهذا الاخلاص ساعده على انجاز الكثير من اعماله الفنية ، بالرغم من ان اخلاصه هذا لم يسمح له بالتعرف على وجهات النظر الاخرى او المغايرة لرؤيته بالذات ، والاستفادة منها باتجاه نقدي .

بيد اننا نستخلص درسا واضحا من سيرة هذا الفنان : ان تجربته كانت صلبة ! رغم قلق حياة الفنان واضطرابها . وانا اضع هذا الحكم النقدي استنادا الى : ان هذا القلق قد لازم حياة الفنان منذ البدء وحتى الان (١٩٧٩) . وان هذا القلق تحول لدى الاخرين من زملاء شاكر الى حالة ساكنة ، أو الى حالة من التراجع والجمود او عدم الاخلاص للفن . اما حسن ، فانه بعد نشاط طويل تجاوز الربع قرن ، ما يزال حيويا ، وما تزال نظراته — ان صح التعبير — : تبصر في حدة باتجاه مجهول ، غامض ، ولكنها تفضي بنتائج لافتة للنظر ، وجديرة بالدراسة .

وبمعنى ابسط : فان دراسة اعمال الفنان ، تجعلنا ان ندرس ايضا كفاحه ، وعدم تراجعه عن بداياته . وهذه سمة اراها نادرة في فن العديد من رواد ذلك الجيل . ولقد قال لي فائق حسن ذات مرة بان شاكر



بين فن شاكر حسن ، وفهم المشاهد لهذا الفن ، اقول : — ربما لانه حاول ان يكون امينا ومخلصا لذاته بكل غناها وعمقها وقلقها الحيوي ، انه لم يكن واضحا تماما . وانه لم يتوصل الى نتيجة بعمق ما انجزه في المجال التشكيلي الخالص ، واقول الخالص للتذكير بان فن شاكر حسن في احيان كثيرة ، يعبر عن افكاره وفلسفته بصورة متقدمة وابداعية على ما انجزه في مجال التنظير وبعض الاحكام النقدية .

ان شاكر حسن فنان مفكر ، ويكاد ان يكون الفنان الوحيد الذي اخلص لحياته الثقافية والفنية على حد سواء . بيد اني ارى في هذا الجانب مأساة شاكر حسن ، تلك المأساة الفنية التي عبرت عن حيرة الفنان وقلقه في التزام منهاج متقارب ، ونمط من التفكير لم يحد عنه الفنان . فشاكر حسن ، كمتصوف معاصر ، يرى في الفن وسيلة تؤدي أو تخلق للمشاهدين مناخا يفضي بهم الى احالات قد لا تفهم غالبا بما اراده الفنان ، وانا واحد

حسن فنان موهوب . وان موهبته ساعدته على تقديم العطاء لفترة ليست قصيرة من الزمان ، وضمن ظروف اجتماعية وفنية صعبتين . وانا اتفق مع الاستاذ فائق حسن ، بان شاكر حسن ، امتاز بالعطاء الغزير ، اي ذلك العطاء الذي ارتبط بتأصيل النشاط الثقافي عامة ، والفني على وجه الخصوص .

ولهذا علينا ان نفكر بتجربة جيل الرواد بانها نهوض وثورة على واقع فني متخلف . وبان هذه الحركة الاصيلة هي بداية لحركة تشكيلية ما تزال تنتظر الكثير من العمل الجاد والمثابرة لتحديد شخصيتها واسلوبها ونمطها ومناخها المتكامل . وان اغفال اهمية دور هذا الجيل او التقليل منه ، كما اعتقد ، سيضر او لا يساعدنا على فهم التجارب اللاحقة ، وما ينبغي علينا ان نفعله الان .

ولقد اشار شاكر حسن الى ذلك عدة مرات ، وفي فنه نراه قد عبر عن فكرة عامة للنهوض الفني ، الحضاري ، رابطا الماضي بالحاضر ، ودارسا الحاضر كجزء من مشروع مستقبلي . وقد عبر عن هذا بصلابة فنان لا يريد ان يتجرد من فكرة نماء موروثه الابداعي والحضاري ، اي الموروث عامة ، والصوفي خاصة ، وهذا التوجه بالتأكيد هو الذي منح فنه خصوصيات داخلية لا نراها في معظم اعمال ذلك الجيل ، ـ خصوصيات حاول ان يوضحها الفنان كثيرا في شروحاته ودراساته .. ونحن من هنا سندرس بنيه اعماله الفنية ، مصادرها واهميتها في الاخير .

□ **بداية**

بعد تخرجه في كلية التربية عام (١٩٤٨) فرع العلوم الاجتماعية ، كان شاكر حسن قدد حدد بعضا من افكاره الاساسية او نظرته الى الواقع . وبعد سنوات قليلة ، اثبت انه كان مطلعا على تاريخ الفن العراقي القديم ، والشعبي . وهذا الاطلاع منحه اهتماما بخصائص الفن البيئي والشعبي في جوانبه الهندسية ، الرمزية ، والبدائية ، واختزال الاشكال الى دلالات محددة المقاصد . وارى انه لهذا السبب ، لم يتأثر بالاتجاه الاكاديمي عندما درس الفن في باريس ، وانما تأثر بالفنان الفرنسي (بول سيزان) ، وهذا التأثر بسيزان يرتبط بالجانب الخارجي (الشكلي) اكثر من ارتباطه بالمضمون او الاتجاه . وثمة علاقة مهمة بدات تظهر لدى الفنان منذ تلك الفترة وهي الغاؤه للمنظور ، او عدم الاهتمام بالبعد الثالث ، وهي من تأثيرات الفن العراقي القديم من جهة ، وبفن بول سيزان من جهة اخرى .

ومن هنا علينا ملاحظة بعض المشكلات : مشكلة استخدام السطح كجزء من بنية اللوحة ، وهذا السطح ـ البعد الخارجي ـ له مصادر واقعية لا ترتبط ببول سيزان ، وانما بالفن الشعبي ، وفن البسط ، وباعمال الفنان العربي المسلم ، والتعمق في فهم هذا الجانب يكشف عن ميل داخلي للفنان بالاهتمام بالعلاقات الخارجية للعمل ـ والتي هي في الاصل ، نتاج رؤية محددة الابعاد ، وليست شكلية بمعزل عن المضمون .

وفي الحالتين فالاهتمام بسطح اللوحة الخارجي هو جزء من هم حرفي كان يعاني منه ذلك الجيل : هم صناعة اللوحة ، ولقد اختار شاكر حسن هذه البداية كتعبير عن هاجس ذاتي لم يجسده ببراعة الا بعد المران والخبرة حيث سيكون صفة اسلوبية لا تنفصل عن نظراته الى الحياة والفن معا .

ومن ناحية اخرى ارى ان بداية الفنان [رسومه عن القرية ، وتخطيطاته الفذة لبعض قصص الف ليلة وليلة ، وتأثره بالبسط والسجاجيد المحلية ذات الالوان المتميز ة، كما يقول الاستاذ نزار سليم] لها صلة كبيرة باعماله الاخيرة في فهم السطح ، ومعناه ، والربط بين شكل العمل ومضمونه الذي يحقق الاسلوب ويكشف عن خفاياه . ان شاكر حسن ، منذ تلك البداية ، اكتشف هاجسه ، واكتشف محنته ، وحيرته التي كان فيها الفن يلعب دور المعادل بين المطلق وما هو آني .

ويمكن القول ، ان بداية الفنان كانت ذات مضمون اجتماعي ، وانها ارتبطت بالواقع في صورة يستطيع الدارس فيها ان يتعرف على ملامح اجتماعية كانت سائدة انذاك : فاعماله عن الفلاحين ، واهتمامه بالكادحين في الف ليلة وليلة ،وتصويره لبعض القصص والخرافات فيها ، وعمله عن الوثبة ، [وعمله هذا هو تخطيط سبق ملحمة جواد سليم (الحرية) في تكوينه ، وفي كونه ، ايضا ، يعبر عن شكل البيت الشعري العمودي ، ولا يهمنا هذا السبق كثيرا ، او مغزاه ، وانما يهمنا ان الفنان قد تنبه الى مغزى الوثبة (١٩٤٨) وصورها كبعد اجتماعي لا ينفصل عن المحتوى السياسي ، وتصوير الجانب النضالي للشعب في محنته] كلها تدفعنا لنقول بان بدايته لم تكن حرفية ، بمعنى انها لم تكن تعبيرا عن هواية .وانما عن حاجة للتعبير الابداعي الحضاري . واذا كان شاكر حسن يصرح احيانا بانه لا يعول على فنه، كما على العبادة مثلا . لكنني لا ارى في مثل هذا الحكم قيمة نقدية تقلل من شأن بداية الفنان ، وما انجزه للفن في القطر . بل اقول على العكس من ذلك اننا نستطيع ان « نبرر » ونفهم علاقة ما يقوله الفنان من خلال فنه كجزء من انعكاس الواقع ، ومن طبيعة علاقة الفنان بذلك الواقع ، من حيث الصعوبات والمشاكل القائمة انذاك .

لقد كان توجه شاكر حسن ، في البدء ، لا يتميز بالتعقيد ، وانما كان يود لو كان فنانا تعبيريا ، او فنانا مندهشا بتفاصيل البيئة السحرية والجمالية ، ولكن شاكر حسن ، وبعد سنوات ، كما يقول جبرا ابراهيم جبرا « فقد انصرف الى صوفية مؤمنة يخضع لها رسومه التجريدية . فالعنف قد تلاشى في صوره الاخيرة ، وحل محلها تأمل وئيد يقول عنه شاكر انه تأمله في جلال الله ،

اذ تتلاشى الذات في الذات العليا » وليس هذا القول الدقيق ، كما اعتقد ، يعبر عن انقطاع الفنان وانفصاله عن بداياته ، او البدء بطريق جديد ، وانما يعبر عن حالة ذاتية وموضوعية لطبيعة فنان استجاب لمعطيات الواقع وعكسها ، انها حالة جعلت الفنان القروي اكثر قربا لذاته عندما واجه مدينة كبغداد ، واكثر فهما لذاتــه عندما واجه حضارة متميزة بباريس ، حالة جعلته ينتمي الى جذوره ، وبدل الانسلاخ عن تاريخه ، ومكونات هذا التاريخ الروحية ، كما يحصل لعدد من الفنانين ازاء حضارة الغرب .

وبالتأكيد ان بداية شاكر حسن لا تنفصل عن هموم ومناخ جيل الرواد (اي الجيل الذي وضع لبنات الحركة التشكيلية في القطر) ومشاركتهم بالبحث عن هوية قومية اصيلة ، وتجسيدها بفن لا ينفصل عن خصائص الموروث، وان يعالج قضايا آنية مرتبطة بالبيئة والمناخ الواقعي الانساني والطبيعي .

واذا كان البعض من فنانينا او نقادنا يعتقدون بان الفنان قد غير من طريقته الاولى الواقعية فانا اعتقد ، بالرغم من المشاكل النظرية التي ورط الفنان فيها نفسه، فانه كان يرغب ان يعبر بعمق عن صلة الذات بالتوجه الجماعي . اي صلته هو ودوره في تجسيد مناخ جماعي تتحرك الذات وتبدع من خلاله .

واذا كان الفنان ، في بدء حياته قد انحاز الى المضامين ذات الطابع الشعبي (الاجتماعي) والنفسي ، فانه في الفترات اللاحقة ، ومنذ اواسط العقد السادس، ومع نمو وعيه وتعقد الواقع الاجتماعي عامة ، فانه لم يتجرد عن هدفه الاول : ولكنه حاول ان يعمق رؤيته ، وان يجعل منها رؤية جمالية اكثر منها اجتماعيــة او سياسية صريحة .

ان بداية الفنان ، بالرغم من بعض افكاره النظرية المتطرفة في البيان التأملي او في البعد الواحد ، تبقى اكثر امانة الى ايامه الاولى التي وضع فيها اساس افكاره واعماله . بيد ان تلك البدايــة ، لم تكن ذات توجه ايديولوجي متميز — وهي جزء من محنة جيل الرواد — ذلك لانها كانت تعبر عن هم ابداعي حرفي جمالي يتجاوز الانحياز المباشر الى نظرية من النظريات ، او الى منهج من المناهج ، وذلك لان تلك البداية حاولت ان تكون المرآة، اجتماعيا ، وفنيا لذلك الواقع وتلك البيئة ، كما كانت تلك البداية ، بمعنى ادق : التعبير عن اثـر الذات الابداعي في خلق مناخ حضاري يرتبط بالتراث العربي الدينامي من جهة ، وبخلق تطلع مستقبلي للحركة التشكيلية في العراق . وعلى ان اعترف ، بان تلك البدايات ، لذلك الجيل ولشاكر حسن ذاتــه ، كانت تماثل زهرة عنيدة كانت تنمو ما بين الصخور !

□ الانعكاس الاجتماعي

شهدت فترة الاربعينات والخمسينات تحولا صريحا معاديا للاجنبي ، ولقد تبلور هذا التحول بافكار وطنية وقومية لها صلة بالتراث العربي ، وليست الاحتجاجات والمطالبة بالاستقلال الا شكل من اشكال النضال الوطني . وفي هذه العملية نلاحظ بدء صراع الاجيال ، وما يسمى بالجديد والقديم . بيد اننا ننحاز غالبا الى « الجيد » من القديم والحديث على حد سواء .

وكان واقعيا او حتميا ان يتأثر الفنان ويتعامل مع ذلك الواقع في تمردة وميله الى الجديد واستلهام تراث ماضيه الجيد ، وان يعبر عن ذلك برؤيته الخاصة التي تضفي على العمل مناخا لاتقليد فيه للماضي ولا استنساخا للتجارب الاوربية ، وانما ان يجد المعادل بينهما فضلا عن توفر البراعة الذاتية لخلق العمل الجديد .

ولفهم اعما لشاكر حسن ، لابد من الاطلاع على طبيعة ذلك الواقع ، حتى تسهل عملية تحليل الرموز وفهم المناخ الفني في اعماله .

ان شاكر حسن الذي وجد في الفن ، منذ تلك السنوات ، التعبير عن ذاته ، وعن فعله كفرد ازاء — مع — جماعة ، عبر عن واقعه بأمانة دفعته لفهم مكونات بيئته اولا : وفي تحديد الرؤية الفنية عنده ثانيا .

وهو في المحصلة ، كان يمثل ابرز مشكلات جيلــه الحرفية ، والابداعية . بيد انه ، كمبصر — رســام حساس ، ودارس للوقائع المتراكمة ، كان لا يستطيع ان يعبر بنمط غير النمط الذي عبر فيه عن ذلك الواقع . فالفنان ، في البدء ، لم يجعل من الفن اداة للوعي ، اداة مباشرة وصريحة ، ولم يجعل من الفن دعــوة للتغيير ، والتأثير ، ولكنه اراد او سـعى للتعبير بفنــه عن دور الحضارة في بناء الانسان الجديد ، وهذا ما نراه جليا في توجهه الجمالي في الاعمال الاخيرة ، او في تجارب العقد الاخير .

ويمكن القول ، هنا : ان حريته كانت مشروطــة بالضرورات السائدة انذاك ، ولكننا بعد تحليل اعماله ، ودراسة مصادرها ، اسبابها ، نكتشف اثر وقوة الاثر الاجتماعي في اعماله سلبا وايجابا على حد سواء .

من هنا نفهم ان ما انجزه الفنان من رموز ودلالات ، انه قد عبر عن هاجس التحرر والرغبة بالتجديــد في اشكال عدة ابرزها انه ابتدأ من خصوصيات المحيط ، وفهم مكوناته ، وانه عندما رسم المدينة ، مثلا ، فانــه رسم المدينة لا لذاتها كما يبدو احيانا للمشاهد المعاصر ، وانما لتجسيد صورها وواقعها المظلم من خلال تلــك الخصوصيات . فدراسة الشخصيات التي كان يرصدها الفنان في ازقة المدينة وطرقها يتعرف على بؤس اجتماعي صريح ، وهو الجانب الواقعي في اعماله بتلك الفترة . وكذلك فالفنان استعار من رموز وحكايات الف ليلة وليلة المعاني الدالة للكشف عن الطبقات المسحوقة التي تعيش في المدينة ، وثمة منحى آخر للفنان تبلور بعمله « الوثبة » اذ هنا يكون الفنان قد عبر عن حالة الغضب الشعبي في

حدة وصراحة واصالة . الا ان شاكر حسن لم يسع لتطوير هذا الاتجاه او هذا الاسلوب من الفن لاسباب ارى انها تتعلق بطبيعة المرحلة من كفاح شعبي كان يعاني من ظلم وقهر وتعسف . لهذا اختار الفنان اسلوبا هو مزيج من التعبيرية والواقعية المحورة ، ولكن في اتجاه رمزي دال . وهذه الحقيقة في معناها لا تنفصل عن تصوير الطبيعة الاجتماعية لمدينة في دور التكوين ، وفي دور الخروج من ظلمات القرون الماضية ، الى عصر التحرر الوطني والقومي . وعالم الاجتماع يرى – كما يرى عالم النفس – ان شاكر حسن كان على علم ببيئته الانسانية ذات الجذور الموغلة بالمأساة ! ومن هنا كان تأثره ببعض اساليب بيكاسو مبررا .

ولكن فن شاكر حسن هو فن انعكاس لا فن ارادة تغييرية . هو فن يستمد طاقته من رغبة الفنان باعطاء الواقع صورة يمتزج فيها الواقع بالتأمل : التصوف الجمالي ، بل والديني ، التجريد بالزخرفة الشكلية لذاتها . والفارق كبير بين فن لذاته وفن من اجل شيء آخر . واعتقد ان الفنان اراد ان يمنح فنه قدرة تتجاوز حدود اللوحة ، قدرة مزدوجة بين ان تكون اللوحة لوحة بمعناها الحرفي وان تكون لوحة دالة على معنى آخر . فاعماله عن الفلاحين ، وعمال « الشورجة » والحكايات التاريخية العديدة ، هي اعمال ذات مضمون اجتماعي . لكن الاعمال التي سيرسمها بعد سنوات – بأواسط العقد السادس – فانها ستتخلى عن هذا الجانب بصورة عامة لتنحاز الى رؤية تأملية هي ايضا جزء من تأثيرات الواقع الاجتماعي ، ورغبة الفنان باعطاء الفن معنى مثاليا تنحسر فيه الافكار والمقاصد المباشرة لصالح رؤى صوفية او تجريدية تعبيرية .

ومن تأثيرات الواقع الاجتماعي والسياسي اننا نلاحظ تغيرا في اسلوب الفنان ، فبعد عام (١٩٤٨) بعد اسقاط معاهدة (بورتسموث) وما لحقها من خيبة اشد مرارة ، نجد اسلوبه يخلو من القوة والجمال ، وابتدأ يختار المرأة والمدينة وتحطيم الاشكال كتعبير عن واقع كالح ومعقد . والدراس لهذه الاعمال يرى ان الفنان صور البؤس والهزيمة ولكن دون فقدان الامل . وصور الحس الشعبي بخصائصه الدفينة المعتمة ولكن دون ان يكون الفن محصورا بحدود اللوحة ، وانما – وهذه ميزة مهمة لتلك الاعمال – كان فنه عبارة عن وثيقة اجتماعية لها خصائصها التاريخية والنقدية والابداعية . ومن ابرز خصائص اعمال هذه الفترة ان الجانب التاريخي فيها لا ينفصل عن تصوير المشاعر ، وان اللوحة لم تسقط في التسجيل المجرد للاحداث ، وانما كان الفنان قد اغنى اعماله بمشاعر اصيلة تكشف عن نقد للاوضاع السائدة ، وبفن يرتبط بالموروث الشعبي ، النقدي ، والديني . ولكن فن شاكر حسن ، حتى بدايات العقد السادس ، لا يتميز بالمناخ الديني الا في جوانب محدودة جاءت عفوية ومعبرة عن سليقة واصالة الفنان . وتأثير الدين في الفن بالعراق ، لم يدرس جيدا بالفن ، وكذلك الحال مع فن شاكر حسن ، الذي سيتحول ، بعد منتصف الستينات الى فن ذي طبيعة صوفية تأملية .

وفي المحصلة فالانعكاس الاجتماعي – الذي هو شكل من اشكال الفعل السياسي – منح شاكر حسن قدرة تجاوز الاساليب المدرسية السائدة انذاك اولا . وقدرة التعبير بأسلوب فني له خصائصه العامة والذاتية ثانيا . وان يكون للتأثير الاجتماعي معناه الفكري ومغزاه الابداعي اخيرا .

لقد اراد شاكر حسن ، منذ ذلك الوقت ، ان يكون واضحا في اختيار الرؤى الداخلية والتعبير عنها كجزء من وظيفة الفن .. ففي الكشف عن وداخل الذات قيمة انسانية ، وهذه القيمة لم تتحقق الا بوجود معادل لها وهو الفن الذي راح شاكر حسن يعمقه ويطوره بمنحى جمالي يبدو احيانا معزولا عن شروطه الاجتماعية. بيد ان فن شاكر حسن ، لن يفهم ، دون ان تفهم طبيعة الانعكاس الاجتماعي ، والعوامل الخارجية والداخلية في بلورة اسلوب هو وثيقة فنية وفي الوقت ذاته وثيقة ضمير مرتبط بماض تليد .

□ البعد الواحد :

لم اقسم مراحل فن شاكر حسن الى ثلاث مراحل (وان كانت قابلة لهذا التقسيم) لسبب مهم هو ان هذه المراحل صادرة عن فنان يبحث عن اكتشاف الاسلوب باكتشاف الرؤية وتجسيدها ببنية متماسكة . ومع ذلك فالتقسيم يخدمنا في فهم تجربة البعد الواحد ودعوة الفنان لها . ثمة مرحلة تنتهي بالبيان التأملي ، مرحلة التشخيص والاهتمام بالفلكور . وتجيء المرحلة التاملية حيث يتخذ الفنان التجريد اسلوبا له . وبعد هذه المرحلة يدخل الحرف كجزء من مضمونه ومن بنيته التصورية . التصويرية .

وارى ان هذه المراحل – ويمكن اضافة مرحلة رابعة وهي اهتمامه بتصوير الجدران – كلها مرتبطة بمصادر وعوامل مشتركة ادت بالفنان الى هذه التجارب او الانتقالات . منها ولعه بالفن الاسلامي وطابعه المجرد ، وتأثره بعدد من الفنانين العالمين اصحاب الاساليب التجريدية ، وميله الى الاختزال وخلق مناخ روحي فريد له دلالته الجمالية والتأملية . فلقد اراد الفنان ، بقصد او دون قصد : الا يفصل فنه عن وعيه وافكاره الدينية والجمالية ، ومن هنا لابد ان نحلل بعمق هذه الصلات اذا اردنا ان نصدر حكما نقديا :

يقول شاكر حسن عن تجربة البعد الواحد :

« تعبر ممارسة الحرف العربي ، والحرف عموما ، في التشكيل الفني محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن » .

ويضيف الفنان في هامش كتاب الفن يستلهم

الحرف ما يلي :

« اي التي تعني استقصاء الحقيقة في الفن ومن ذلك المحافظة على المعنى التشكيلي في البحث بواسطة الابعاد » ثم يتابع « فالتعبير بالحرف اذن هو محاولة مشروعة وتطور تاريخي للفن نحو تخطي الواقع السطحي ذي البعدين كمناخ طبيعي للعمل الفني الى حقيقة الخط « او البعد الواحد » كما ان هناك محالات اخرى تستبدل السطح التصويري بالفضاء الحقيقي والفراغ المعماري ذي الابعاد الثلاثة او البعد الرابع ــ الحركة النسبية ــ او بالحركة العقلية او الرؤيا البصرية الفوقية » .

وارى من خلال هذا التحديد ، دعوة الفنان لاعادة صلة الفن المعاصر بالتراث الخط العربي الاسلامي ، ولكن ثمة التباسات عدة حاول الاستاذ شاكر ان يعطيها صيغة واضحة بالاستشهادات ، او بالايحاء اللغوي ، او ان الاستاذ شاكر حاول ان يجعل من استلهام الحرف العربي اتجاها بالفن في العراق ، هاملا اصلا ان هذه التجربة قديمة ، وانها ظهرت في اوربا ببداية هذا القرن لدى عدد من الفنانين المجددين . ومع ذلك فانا استخلص من هذه الدعوة ، الاغراض التالية :

اولا : ان عملية استلهام الحرف العربي ، تتيح للفنانين مختلف الامكانات والاستعمالات الجديدة .

ثانيا : ومنها فهم المناخ اللغوي ، الروحي ، للفنان العربي القديم ، والمسلم .

ثالثا : فهم الاعمال السابقة ، وممارستها ، والتعمق في تحليل الرموز والاشكال والعلاقات ، تتيح للفنان المعاصر ، ان يطور تجربته من خلال استيعاب الموروث ، ومن خلال تجديده بروح أصيلة .

رابعا : ان هذا الاستعمال الخاص للحرف العربي يعبر عن رؤية جمالية لها ارتباط بالمناخ الداخلي للفنان العربي المسلم والقابل للنمو والتطوير . ونحن نعلم ، بالتأكيد ، ان شروط خلق رؤية جمالية معاصرة ، لا ينفصل عن استلهام الوحدات الجمالية ، والخط كجزء مهم منها .

خامسا : ثم اخيرا ، ان في هذه الدعوة تنبيه للحفاظ على أصالة العمل الفني للفنان العربي الحديث . فهذه الدعوة ، باي شكل كان ، ليست محددة بالنماذج التي قدمها الاستاذ شاكر ورفاقه الفنانين ، وانما هي قابلة للامتداد والنمو حسب وعي وادراك الفنان وبراعته في استحداث علاقات جمالية جديدة .

ومع ذلك فالمبالغة في هذا الاتجاه او هذه الدعوة ، يبدو لي لونا ادبيا او ثقافيا لا فنيا خالصا . فاذا كان السيد جميل حمودي يقول : « ان اللحظة التي وثبت فيها الى ذهني فكرة استيحاء الحرف العربي .. كذا .. كانت في ساعتها نوعا من الابتهال والصلوات لنفس أفزعها الفراغ ملأ الحياة الاوربية ، التي كنت حديث العهد بها . وكان الخوف من الضياع في تراث لا يمت لوجودي الفكري والقومي بصلة بسبب الثورة التي اجتاحتني على المثل المادية الصادرة عن حضارة الالة ــ الماكنة » .

ولكن السيد حمودي يتجاهل ان عملية استلهام الحرف كانت قد سبقته بكثير في التاريخ القديم والوسيط والمعاصر ، كما يتجاهل ان ثمة اتجاهات كثيرة من المدارس الاوربية لم تكن فقيرة بالروح . ترى لماذا ينبغي ان نتصور ان ادخال الحرف العربي عملية كانت تشبه الصلوات ؟ وانها عملية تؤدي بنا الى عدم الضياع والى ما هو قومي ووطني ؟!

بل ولِمَ لا نتصور العكس ، وان دعوة (البعد الواحد) برمتها كانت مجرد دعوة ولا تعبر الا عن الضياع! وعن الجوانب الشكلية المجردة من الهدف الروحي ؟! واذا كانت بعض الاستشهادات ــ التي وضعها الاستاذ شاكر في كتاب الفن يستلهم الحرف ــ بجواد سليم وفائق حسن وغيرهما وضعت كتبرير ، فماذا يعبر هذا التبرير أعن عظمة ما انجز ام عن عظمة الدعوة ؟

على أية حال ، فان دعوة البعد الواحد تمتلك أصالة، من دون شك ، ومهمتنا ، هنا ، ان نحدد هذه الاصالة ، وقيمتها ، كما نشير الى بعض المبالغات الموجودة فيها ، او التي صاحبتها .

يقول شاكر حسن « فمن الناحية الفلسفية يمكننا ان نعتبر الفكر المولع باقتباس الحرف في الفن فكرا متجاوزا . انه لا يحاول التعمق في الاستقصاء كمحاولة ذات اتجاه علمي تجريبي بل يحاول التشعب في التجربة المقارنة ما بين عالمين هما (عالم الحرف) اللغوي و (عالم البعدين) التشكيلي. فالبعد الواحد من هذه الناحية هو رؤية انسانية لا ــ اساسية .. كذا .. اما من الناحية التقنية اللغوية الى بعد تشكيلي » .

في الجانب الاول يقصد المعالجة الفكرية ، وفي الاخر، البعد التشكيلي . وفي العمليتين فنحن ازاء نتيجة واحدة لا تقبل هذا التقسيم . فكل لوحة هي محتوى وشكل . فلماذا نتخذ من ادخال الحرف عملية استثنائية بصدد الفكر ، والبعد الانساني ، اللا ــ انساني ، والبعد التشكيلي ؟

بيد ان شاكر حسن كان يقصد من خلال استلهام الحرف العربي ان يعبر او يخلق تيارا مزدوجا بين الفكر والثقافة العربية وبين العمل الفني التشكيلي المعاصر . وكافة استشهاداته بالمتصوفين عن الحرف ، وغيرهم ، تسعى لمنح العمل بعدا صوفيا فلسفيا فنيا ، ويعبر عن مضامين (انسانية / لا انسانية) . اي انه بمعنى آخر : سعى باستلهام الحرف للقيام بمغامرة تجعل من المضمون المثالي قيمة اولى ، للعمل التشكيلي . فمثلا:انه سيتخلى عن المعالجات الواقعية والتعبيرية والتشخيصية بصورة عامة ، وعن الدلالة الاجتماعية الصريحة التي سبق واشرنا لها في اعماله قبل هذه الفترة . وانه اراد ان يستعير من المضمون الروحي للخط العربي روح الاسلام في جوانبه

المثالية ـ المقدسة ـ والصوفية ليزاوجهما بالحرف ـ الشكل ـ في نفس الاتجاه القديم عند الفنان العربي المسلم . وهنا حدث التعقيد الذي لم يحقق به الفنان شيئاً مهما . فعملية استعارة (المناخ) أو القيم القديمة بشكل معاصر ، لا يعني ابقاء « المضمون » فقط ، وانما يفسد الشكل ، او لا يمنحه معناه بحدود المضمون الجديد .

فالخط الذي استعمله الفنان المسلم كوسيلة ، وكمظهر جمالي / روحي ، يستعيره الفنان شاكر حسن بنفس القصد عندما يدخله في عمل فني محدد بالعرض على المشاهدين لمعارض الفن ، ولا يرتبط بالمناخ العام ، الخارجي ، او الديني بمعنى ادق . ولنر الى المقارنة التالية : فسورة من سور القرآن الكريم بخط كوفي وهي تعبر عن مضمونها بجلاء ، ماذا تصير عندما يأتي فنان من زمان آخر ليعبر عن ذات المعنى ولكن بشكل اخر ومرتبط بتقنيات معاصرة ؟ ما هي النتيجة المنطقية لهذه العملية سوى المزيد من التعقيد اولا ، او الالغاء التام للهدف الاساسي ، ثانيا .

فكيف نفهم ، مثلا ، لوحة فيها حروف و « تزامن » وكتابات غامضة مضى عليها الزمن ومر ، مع وجود المعنى الباطني لها ؟ اتساءل : هل يمكن ان تؤدي الحروف هنا غرضها الفلسفي ؟ اقول نعم عندما تؤدي غرضها الميتافيزيقي في كوننا لن نفهم شيئا دون ان نستسلم للجبرية أو للحرية (الفائبة) التي يعنيها مثل هذا العمل من الناحية الفكرية ، اساس كل عمل خلاق .

واعتقد اذن ان شاكر حسن يوقعنا في التباس . فالحروفية لا تؤدي غرضا معرفيا ، ثقافيا ، ولا فلسفيا مثاليا ! ولكن هناك دور آخر هو دور الفن ، وبحدود الفن المنطقية ، تلك التي لا ترتبط بالبراعة واستعمال المادة وغير ذلك فحسب ، وانما بتحقيق المعادل الموضوعي بين الغاية ـ الهدف ـ والوسائل . وهذا ما كان قد قصده الفنان في كلامه عن التقنية في هذه الدعوة . وانا اتفق معه في ان امكانات الحرف ، كامكانات المربع والدائرة والمثلث الخ (وبالتأكيد هناك امكانية قيام جماعات فنية تدعو لاستعمال المربع والمستطيل وغيرهما !) تخدم العمل الفني .. ورغم ان الحرف العربي ، حقا ، له خصوصية كالحرف الياباني والصيني ، وقادر على اعطاء حركة / نغم / انسجام الخ الا ان هذا يبقى شكليا دون ان يرتبط بتوجه فكري واقعي بالمعنى الشامل ، وليس ان يرتبط بمحتوى مثالي .

ولقد سبق لي وقلت قبل سنوات ، بان علينا ان ندرس ظاهرة البعد الواحد كظاهرة جمالية ، وكبحث عن خصوصية بالشكل وفي نظام التعبير . ولقد استطاع شاكر حسن ان يقدم أفضل النتائج لهذا الاتجاه منذ بدء دعوته وحتى الان . وكان رائدا . ولكن ، تبقى دعوته ، ضمن هذه الحدود ، دعوة ينبغي ان نجردها من تهويماتها وغيبياتها ، وان نفهمها بتوجه معاصر ، يتحول فيه استلهام التراث الى اغناء للتجربة الابداعية ، والى نمو وتطور لها .

طبيعة اللوحة

ان الاهتمام الكبير الذي بذله الفنان لمفهوم اللوحة وآثرها ، دفعه لتحديد مميزات الاسلوب عامة ، واسلوب تنفيذ اللوحة بشكل خاص . ورغم اختلاف المنابع التي تأثر بها الفنان ، الا انها كانت متجانسة في بعض خصائصها الخارجية . ولكن التأثير الذي تركه بول سيزان على اعمال شاكر حسن المبكرة ، يبدو واضحا ، في دفع الفنان لتحطيم المنظور ، والاهتمام بالضوء كجزء مهم من اساسيات بناء اللوحة .

وما دام الفنان يرسم باسلوب يعبر عن خبرة حياتيه وادبية ، فان اللوحة عنده ، هي محاولة للتعبير عن الوحدة داخل ذلك التناقض القائم بين الافكار ورموزها ، بين القضية وشكلها التصويري ، فاللوحة عنده ، هي فكرة مجردة ، متعالية ، ولكن هذه الفكرة تستحيل الى حالة ، والحالة الى موضوع فني . ومن هنا تبدأ اهمية دراسة اعمال شاكر حسن ، كفنان يحمل اللوحة معان ثقافية وحضارية .

ولقد استفاد الفنان من المصادر التي درسها وتأثر بها لصالح بناء اللوحة التي تتمتع بخصوصية أسلوبية تجسد مفهوم الفنان لدور العمل الفني المعاصر ، العمل الذي يضيء التجربة الانسانية ، ويكشف عن خفاياها ، ويمجد جوانبها المتقدمة . ومع اني ارى ان الفنان قد اغراه البحث النظري ، الا انه كفنان استطاع ان ينحاز الى اللوحة كفاية بحد ذاتها ، وكوسيلة لغايات . ولهذا فالنتائج الابداعية التي توصل اليها الفنان حسن تبدو مهمة قياسا بالتجارب المختلفة . وابرز هذه القيم ان شاكر حسن لم يخرج عن نطاق المفهوم المتوارث للعمل الفني ، ولشروط اللوحة بصورة عامة . صحيح انه كان يحمل اللوحة مضامين وغايات وافكار تتجاوز قدرتها ، لكنه كان يفهم تلك الوسيلة السحرية التي تعادل هذا الجانب ، أي الوسيلة الحرفية الخالصة والمرتبطة بنوايا فنان قلق عامة ، وصلب في البحث عن أدق النتائج .

وبالرغم من مثالية أفكار الفنان ، الا انه استطاع ان يكسب مكونات اللوحة قيما فنية خالصة تبدو احيانا بانها معزولة عن افكار الفنان ، أو عن المضامين التي سعى للتعبير عنها . واللوحة هنا ذات بنية تمتلك مشاعر دفينة ومكونة من الغاز وكأن الفنان سعى احيانا باللوحة لتخلق مناخا أسطوريا سحريا يمنح المشاهد او يذكره بشيء غائب ، شيء غير معلوم ، مدفون في الذاكرة او داخل اعماق التاريخ . ان هذا بالاحرى يذكرنا بتأثير المناخ الشعبي ، بل والعام ، اي الديني . واقول المناخ الديني لا الافكار الدينية .. ففي الحالة الاولى تبقى اللوحة

مستقلة بذاتها ، كجزء من آثر دمره الزمان . اما في الحالة الثانية فان العمل الفني يرتبط بشكل مباشر وصريح بمقاصد الفنان ، وجعل اللوحة دعامة لمضامينه . لكن اعمال شاكر حسن ، بهذا الجانب ، ترتبط بحالة آس معقدة ، وبحالة يصعب فك خفاياها دون معرفة ان الفنان ذاته قد مل هذا الغموض ، ووضع له اكثر من حل : الرؤية الجمالية والاتقان الشكلي ، واضائه الجوانب الداخلية للانسان . في الاخير ، فاللوحة عنده تستقل بذاتها ، ولا تصير غطاءا لمحتوى ما مبهم وغير محدد . من هنا تكتسب اللوحة قيمتها ، كفن معاصر .

وثمة حالة لابد من الاشارة لها هنا ، وهي ان اللوحة لدى شاكر حسن ، تبقى رمزا ـ مناخا ـ لا قضية محورية : بمعنى ان اعماله تتيح لنا مزيدا من التأمل ، والاحالات . فهذه الاعمال ـ التأملية ـ تنطوي على رغبات عدة متضاربة ومتغايرة لدى الفنان ، لكنها ، وهذا هو المهم ، تكتسب أصالة التجربة الجمالية عندما يتحول الفن فيها الى منقذ ، وبمعنى ادق : فان الهاجس ـ الخبرة بالتالي ـ الفني ينقذ اللوحة من وقوعها في مجال آخر غير المجال الفني ، ذلك لان المجال الفني ، هو وحده القادر على احتواء التجربة ، وتجسيدها ، بشروط خلاقة .

□ الرؤية الجمالية

الرؤية الجمالية عند شاكر حسن ، هي التأمل في الانسان ، أو في آثاره بمعنى ادق ، واحيانا في البيئة ومحاولة اكتشاف صلتها بالانسان من جهة ، وبالمطلق من جهة اخرى . انها رؤية فنان مندهش يبحث عن لغز صغير او كبير ولكنه مجهول . وهذه الرؤية تريد ، كما اعتقد ، ان تحيلنا الى معضلة الانسان والفنان : اي ايجاد الجسر بينهما لصالح انسان موحد ، متوحد ، واكثر تكاملا ، واكثر تعبيرا عن نماء الحضارة .

ولقد عبر الفنان ، ضمنيا ، وفي اغلب فترات حياته الابداعية عن عجز او قلق بصدد ايجاد حل موضوعي للذات ازاء معنى متغير في الحياة وفي الكون . ان شاكر حسن المحمل باعباء ثقافة دينية رصينة ، والحساس درجة القلق المستمر ، والذي اختار صورة ما من صور التصوف ، ادرك منذ سنوات ، ان ثمة امكانيات لاكتشاف رؤية جمالية ذات صلة بذاته ، وقادرة على انقاذه ايضا . هذه الرؤية حفزته لاكتشاف الكثير من التفاصيل ، ولهذا نراه يعبر عن الجمال الاخر ، والذي هو عنده في الاخير : الجمال الذي يصنعه الانسان كجزء من مناخ صوفي يرتبط بالمطلق ، ولكن هذا المسعى لا يختلف عن محاولة التسامي بالذات الى الرؤية الجمالية الواقعية ، والقابلة للنمو والتقدم . ان شاكر حسن يقنعنا بان الفن يؤدي الى غايات ، وفوائد ملموسة ، حضارية ومعرفية ، وانه ، بالتالي ، يكشف عن صلته بالمطلق ، ولكن دون تعارض بمعنى الفن .

ولكن السؤال الذي يقلقنا ازاء هذا المنطق هو : ما قيمة العمل الفني ؟ أهو واسطة سحرية بالمعنى البدائي ؟ ام هو وسيلة تعليمية ؟ أم هو ، اخيرا : قدرة اكتشاف الذات وصلتها العميقة بأسرار الكون ؟

ارى ان شاكر حسن قد اختار رؤية جمالية حاول بها ان يخرج من مأزقه ، وبمعنى ادق : انه اكتشف في الجمال ، الصلات الخفية بين الذات والكون ، بين الجزئي والمطلق .

ومع ذلك قرر ان يرسم لا بدافع سحري ، او بدائي ، وانما بدافع ارادة واختيار ، وهذا المنطق المأخوذ من اعماله أصيل ومبرر ، لان التوجه الجمالي ، بحد ذاته ، يغني التجربة الانسانية ، ويكشف عن قدرة تأملية تغني الجانب الثقافي لدى المشاهد .

وبالتأكيد ان الصلة بين الجمال المحسوس ، والمطلق ، وهي صلة محيرة حقا ، الا انها مقنعة ومقبولة عندما يتحول فيها العمل الفني الى خلق آفاق رحبة في التجانس مع الغايات الحياتية اليومية ، وبصورة يكون فيها المطلق محققا من خلال الجزئي ، والمألوف .

بهذا الصدد كان البحث لدى الفنان متجها لاكتشاف رؤية معاصرة ، واذا كان عمله لا يمتلك اقناعا تاما ، كما يقول البعض ، فانا أعتقد بانه حاول اختيار هذه الرؤية لمنح المشاهد قدرة عليا للتسامي بذاته وعليها من خلال خلق علاقة مع البيئة ومكوناتها وجوهرها . وهذه مشكلة واجهت وتواجه الفنان العربي الذي آفاق وسط تراث معظمه منسوخ عن التجارب الغربية ويفتقد الى الشخصية المحلية والاصالة المتقدمة .

الرؤية لدى شاكر حسن ، تكشف عن ارتباطه بالموروث العربي وسعيه الدائم لخلق مناخ روحي جديد للرسم . وبهذا المنطق الذي يبدو ملتبسا او معقدا لدى دارسي او متذوقي اعمال الفنان ، كان الفنان يؤكد ضرورة جعل الفن غاية ووسيلة في آن . فاذا كان جواد سليم يرسم بوحي العقل والبحث ، وفائق حسن ، بوحي المنطق الحرفي ، ومحمود صبري بالايديولوجية ، وحافظ الدروبي بالتجربة والخطىء ، فان شاكر حسن كان يرسم وما يزال بوحي المناخ الروحي للفنان العربي المسلم . لهذا يمكن القول بانه لا يخلق ، وانما يكتشف ، وانه يعمل على تجديد الذاكرة وخلق المتحف الخيالي المرتبط بالجذور القديمة للتجارب العربية قبل الإسلام وبعده .

وعلي ان اوضح معنى « المناخ الروحي » فاقول بانه يعني تصوير ـ تجسيد ـ الحياة في تألقها الانساني، ليس العربي فقط ، ولكن الانساني الشامل . وان شاكر حسن بالرغم من مثاليته ، كان قد نجح في ان يترك لنا متحفا جماليا من التصورات والحدوس والبراعات اللونية والتجارب المختلفة ذات التأثير والتعبير عن مناخ واقعي، وعن بيئة تنفض عنها غبار النسيان ، وبمقدار هذا ، فان

هذه الرؤية حاولت ان تكشف مناطق خفية في ذات الفنان وفي ذات المشاهد . واجمالا فقد سعى الفنان الى :

- تصوير قلق الذات ازاء المجهول ، المطلق
- وخلق علاقة جدلية بينهما ، خلق وسط متقن يجتاز المحنة باتجاه انساني ، جمالي .
- وان الجمال ان لم يكن غاية بذاته بالعمل الفني ، فهو وساطة ، هو واسطة ، وهو نتاج العلاقة بين الذات والموضوع ، وهو احالة المشاهد الى ذاته تارة ، والى المجهول تارة اخرى . ولكن هذه الرؤية لدى الفنان تبقى التعبير عن خبرة عملية لتجسيد رؤية فنان مدرك لمسؤولياته والتزاماته كفنان عربي معاصر ازاء حضارة متنامية ، وكفنان اختار الفن كعامل يرتبط عميقا بالعوامل الثقافية والفكرية المرتبطة بخلق الذات وتأصيل امتداديها الى الماضي والمستقبل ، ولكن شرط ان يكون لهذه الذات قاعدة في الحاضر ، وهذا ما فعله الفنان تماما .

□ نشاطات اخرى

يقول الفنان « كانت جماعة بغداد للفن الحديث .. اول مظهر من مظاهر نشاطي الجماعي ... اما تجمع البعد الواحد (١٩٧٠) فكان المظهر الثاني لنشاطي وثالث نشاطاتي في هذا المجال مشروع انشاء « مركز للبحوث الجمالية والفنية » .

ولكن نشاط الفنان يتجاوز هذا التحديد الموجز ، بلا شك ، فنشاطه بتأسيس جماعة بغداد كان مهما ، فمنذ صاغ البيان الاول لها ، وحتى الان : نجح في تجسيد فعالياته الفردية لصالح المجموع ، وانا أعتقد ، بان رؤيته الفردية ما كانت تتبلور دون وسط فني جماعي ، وان بيانه التأملي (١٩٦٦) ما كان يعبر عن فرديته الا بوجود صلة عميقة بالاخرين : التاريخ ، والحاضر السلبي انذاك . ان البيان التأملي ، هو « منشور » سلبي ان جاز التعبير ، الا انه ـ الفنان ـ استطاع ان يتجاوز تلك السلبية الى الانتاج الفني العملي: الى اللوحة التأملية . ففي الانجاز العملي غالبا ما تتجسد النظرية ايجابا لصالح الهدف الفني والجمالي .

ثمة نشاط مهم له وهو سعيه لتأسيس مركز للبحوث الجمالية والفنية ـ وهو مشروع كتب عنه عدة مرات كان آخرها في عام ١٩٧٨ ـ وانا افهم من هذا ان الفنان يسعى لخلق « مناخ » فني جماعي تستطيع الذات الابداعية ان تتطور وتزدهر فيه بدل ان تموت او تنسحب بعيدا عن الوسط التشكيلي والابداعي . ففكرته الاساسية لهذا المركز تعبر عن حاجة لدراسة الفن بمستوى حضاري وعلمي وثقافي يناسب عصرنا . فشاكر حسن لم يتخل عن طموحه بتجاوز هموم ومشكلات جيل الرواد ، ومن خلال فهم يوازي التطور الحاصل بعموم الحركة التشكيلية واتساع رقعتها وتشعبها .

كما علينا ان نشير الى اوليات ومصادر هذا المشروع ، وهي ترتبط بدراسات الفنان المتنوعة بعلم الاجتماع ، التاريخ ، الدين ، الفن ، والتربية .. فشاكر حسن يعتبر من أبرز الفنانين في القطر المثابرين على العطاء والبحث منذ البدء وحتى يومنا هذا .. وهذه حقيقة بحد ذاتها قيمة وجليلية تشير الى « صلابة » شاكر حسن بالبحث ورغبته بالتوصل الى ما هو جوهري .

ومعنى هذا اننا نشير الى المراحل التي مر بها الفنان في حياته الفنية ، وهي مراحل تبدو ـ كما قلت ـ متناقضة من وجهة نظر ، وتبدو متماسكة من وجهة نظر اخرى .. بيد اني افضل ان اشير اليها كمراحل متنامية لها ارتباطها الاجتماعي وصلتها التاريخية وتوجهها المعاصر بخلق رؤية ذات جذور عربية صميمة ومعاصرة في لغتها وتقنياتها . وبدل ان أتكلم عن المراحل المختلفة التي مر بها أو جربها أنبه الى انه كان قلقا أو غير راض عن نتائجها، ولكن عدم الرضا هذا هو جزء من فكرة الفنان باكتشاف خفايا العملية الابداعية (عمليا) وصلتها العميقة بالمضمون (فكريا) . والبحث عن هذا التوافق دفع بالفنان للالمام بالعملية الابداعية والاحاطة بشروطها التقنية والثقافية .

بيد اني ارى بتجربة الفنان حسن ، اصلا ، التعبير عن محاولة لرجل تجاوز هموم جيله الحرفية ، وعبر عن هموم الجيل التالي ـ المسمى بالستينات ـ وانه ما يزال يمثل قدرة بالتوجه تسعى لبلورة اتجاه فني يستمد قيمته باكتشاف جذوره التراثية ولغته المعاصرة المستمدة من مناخ البيئة وخفاياها ، فضلا عن التعرف بالتجارب الانسانية العالمية المعاصرة . وانا ارى هذا محققا في توجهه العام رغم تطرفه احيانا ، واختلافنا معه بالكثير من افكاره وفرضياته احيانا اخرى . ورغم توزع جهده في عدة مجالات كان البعض منها يضعف قيمة الاخر . الا ان قيمة شاكر حسن ، تبقى مرتبطة بما انجزه من فن تشكيلي له شخصيته وقيمته على الصعيدين الجمالي والفني . وان هذا الفن لا يكتسب قيمته هذه الا من خلال اخلاص الفنان ومحاولته للالمام بالتاريخ العربي الثقافي والفني ، وسعي الفنان المستمر لمراجعة ذاته وتثقيفها للتعبير بالتالي بفن له مميزاته وجذوره التاريخية ، ولغته الحضارية المعاصرة . اقول : ان فن شاكر حسن لم يكتسب كل هذه المميزات الا من خلال تنوع تجربته ، وتشعبها . واذا كان هذا يبدو مناقضا لما ذكرته قبل قليل ، فعلي ان انوه ، هنا ، الى مشكلة لها مساس كبير بالفنان ، وهي مشكلة انه حاول ان يلم بعدة اشياء وعلى مستوى واحد ، ولكن هذا الطموح الكبير ، ان لم يضر به بصورة عامة ، فانه اضر بفنه نسبيا . ومع ذلك فان الفنان الكامن في « ذات » شاكر حسن ، هو الذي «انقذه»

من هذا التشعب ، وهو الذي ، فضلا عن الفن ، دفعه لانجاز اعمال ادبية ونقدية ، وافكار جمالية ما تزال تعبر عن طموح فنان حساس .

خلاصة

كان علي ، منذ البدء ، ان أميز تجربة الفنان بالاخلاص والبحث الدائم ، المستمر ، وكان علي ان اتحدث عن سعيه ومثابرته لاكتشاف الحقائق المتفرقة ، ومنها حقيقة الفن . ولكن لا بأس ان اختتم هذه الملاحظات واشير الى ذلك اخيرا ، كجزء يعبر عن تجربة الفنان المتكاملة .

فهو ؛ اولا : استطاع ان يكون مرآة امينة للواقع ، ولذاته .

ثانيا : وان يجعل من الاسلوب في الرسم ، الوحدة او المعادل بين الافكار ـ المعاني ـ والوسائل التعبيرية ، او التقنية بمعنى ادق .

ثالثا : وان يخضع هذا الاسلوب للتطور ، والنماء .

رابعا : وقد استطاع من خلال صراعه الداخلي بين الفنان والمفكر ، ان ينحاز الى الفنان الكامن داخله .

اي ، بهذه المقدمة ، حاولت ان اشير الى هذا الصراع الداخلي وانتصار الفنان برؤية جمالية تتضمن ، دون شك ، الكثير من جوانب الفنان الفكرية والتنظيرية . وبمعنى آخر : لقد كان هذا الانتصار مرتبطا بالعقل الحساس ، ان جاز التعبير ، على الجوانب الاخرى التي لا علاقة مباشرة لها بفن الرسم ، وبالرؤية الجمالية المباشرة .

وعندما نراجع اثاره الادبية ـ رغم قيمتها ـ والنقدية ، والصحفية ، بمقارنتها بالاعمال الفنية ، ان شاكر حسن قد قدم اعمالا فنية لا تقارن بما قدمه بتلك الجوانب السابقة الذكر . واذا اردت ان اختتم هذه الملاحظات ، فأود ان اختتمها بالشكل التالي : أن حياة شاكر حسن كانت سلسلة من الصراعات بين الفنان الشديد الحساسية والمفكر المثالي ، ولكن الفنان ، عند شاكر حسن ، هو الذي انتصر ، وهو الذي نجح ببلورة الاسلوب الفني ، الذي يتضمن ، بلا شك ، اراء الفنان الفلسفية ، بيد ان خصائص هذا الاسلوب الفني ، لا تقودنا الى الجوانب الفكرية المثالية ، وانما الى الجوانب الفنية ، الجمالية ، ومن هنا ، كما اعتقد ، تكتسب اعمال الفنان ، قيمتها ، واهميتها الابداعية .

المهزلة

احمد عوده

طاردته زخات المطر من باب حجرته الحقيره وحتى المقهى المواجه للمصرف الكبير . دفع الباب الزجاجي واغلقه برجله . احدث قرقعة مزعجة ظهرت آثارها على وجه صاحب المقهى القابع براسه الاصلع في ركنه العتيد . توجه اليه بطرف كسير يعتذر . تصدى له بعينين يفور منهما الغيظ واشاح بوجهه عنه مطلقا زوبعة من الدخان.

طأطأ راسه تحت وطأة احساسه بالخجل وشعوره بالذنب . « يعرف ان ليست القرقعة وحدها ما ازعجه، بات يلمح عليه الضيق كلما حضر ورفاقه منذ تلك الليلة التي طلب منه ان يتأخر وحادثه بشأن المصرف فتصنع عدم الفهم . منذ تلك الليلة كثر عن انيابه وبات يلح عليهم بدفع ما كان قد سامحهم به من قبل . ولما اخبروه انهم سيدفعون حال تنفرج كربتهم ، شخر ونخر قائلا :

ـ على المفلس البقاء في داره كيلا يزعج الناس .

اقسموا له ان ما له في ذمتهم لن يأكلوه عليه وان اول شخص يشتغل منهم يتكفل بالسداد . زمجر وهو يخصه بنظرة غيظ حارقة .

ـ شباب يطحنون الصخر وتطحنهم البطالة .

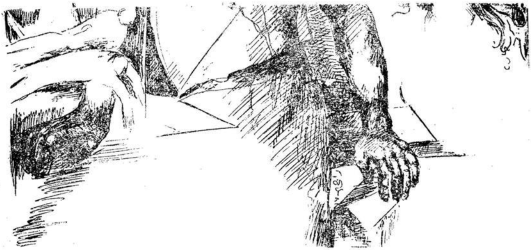
لا يفتأ يعبرهم وينكأ جراحه ويحاصره بالذات « اللعين يعرف الاسباب والنتائج ومع هذا يتعجب . لا يروق له عد النقود الا على مرأى ومسمع منه . يعرف كيف يضعه وجها لوجه مع الحسرة والندم » .

رفع راسه ببطء . نظر الى الزاوية حيث اعتاد ورفاقه ان يجلس . الفاها خالية منهم . تتجلى في عينيه الدهشة . لا اثر حتى للرجل ذى الكرش المنتفخة الذي داوم على الجلوس بالقرب منهم مذ لفت صاحب المقهى نظره الى المصرف وتصنع عدم الفهم . حتى المقهى يراه شبه خال من الرواد ، لا صوت فيه ولا نأمة خلا وابور يهدر اسفل صهريج ماء ، يغلي ويتصاعد منه بخار ساخن حلقات اثر حلقات ترقص ساخرة من البرد الساكن في عظامه والطرقات .

خلع عنه معطفه الرث . يحاول تعليقه على المشجب يصيح به صاحب المقهى بصوته الغليظ .

ـ اياك .

تشنجت اصابعه وارتسمت على وجهه علامة استفهام كبيرة . جاء ، الجواب من سحبة طويلة من النارجيلة وكذلك من سيل يقطر به ذيل المعطف صانعا عند قدميه بركة صغيرة . هز رأسه بأسف . « ليست هذه البركة هي السبب في غضبته ولا القرقعة . لطالما تلقاك ورفاقك بفيض من البشاشة ولطالما دفع عنك وعنهم الحساب ، ولكنه بات يتكلم من انفه منذ تلك الليلة التي طلب منك ان تتأخر . ظننت في البداية انه سيغض النظر عن كونك امضيت خمسة اعوام في السجن بتهمة السرقة وانه سيلحقك بالعمل عنده . غازلتك النقود بين يديه من كل حجم ولون . حسبت انك



ستصيب جزءا منها ولكنه ظل يداعب اعصابك بشراسة » .

رآه يسترق النظر الى المصرف ومن ثم يقول عابثا بالدنانير .

ـ الى متى ستظل ظامئا والماء ينساب من بين يديك ؟!

تسمرت عيناه على النقود . سال لعابه ولم يفهم .

ـ تستطيع ورفاقك ان تعملوا المستحيل فالشاب منكم ينط مئة ابرة .

قلب يديه ولم يفهم « المدير علمك الحذر والصمت . خدعك طويلا بكلام منمق ولما فهمته ادخلك السجن »

القى على المصرف نظرة مباشرة وقال وهو يتلمظ شرها .

ـ النقود داخل هذه الجدران اذا رأتها العجوز الشمطاء تعود ابنة اربعة عشر .

اطلق زفرة حرى .

ـ ما الفائدة وهي بالنسبة لي كزرع ابليس ؟ !

قهقه ملء شدقيه وربت له كتفه .

ـ الشاطر يحلب النملة . هل تفهم ؟

« لم تفهم . بل تصنعت عدم الفهم . لم تسرق الشركة ومع هذا نقص عمرك خمسة اعوام ، وحين خرجت طاردك السجن عفريتا يظهر لك في الصحو والنوم . اما المدير فظل طليقا ونزيها »

ـ هل تحلم ؟

تنبه الى الصوت الغليظ . كان المعطف قد اغرق منه القدمين . طواه وقصد الزاوية . استغرق في البحث عن سبب واحد يمنع رفاقه من المجيء وهم مثله بلا عمل ، يهربون من غرف عارية من الاثاث والدفء ليقتلوا الوقت او يقتلهم بلعب الورق والزهر . « لماذا تأخروا » ؟ .

جال بعينيه في ارجاء المقهى . هاله اتساعه وندره الرواد . ارجع ذلك الى المطر الواصل بين السماء والارض . « ولكن رفاقك لا يثنيهم شيء مهما عظم عن المجيء ، هنا يتوفر لهم الدفء المنبعث من انفاس الزبائن ومن الوابور الذي يهدر اسفل الصهريج . لماذا تأخروا ؟ » خشخش الباب الزجاجي خشخشة طويلة . تواثب السرور في عينيه . عاد وعبس حين راى الرجل المكتنز يدخل يسبقه كرشه الضخم . هب صاحب المقهى واقفا وأمطره بسيل من الترحاب . رد عليه الرجل بهزة خفيفة من رأسه ومضى ليجلس في الزاوية تقوده عينا صقر جارح.

تململ في جلسته . انهال عليه احساس مضن بالغربة وشعور بالضياع . غزاه حنين جارف للرفاق . « وجه هذا الرجل بفيض وعيناه لائحة اتهام . مذلفت صاحب المقهى نظرك الى المصرف وانت تراه قريبا منك يتصنع قراءة الجريدة بينما يختلس النظر اليك . لم تره ولو مرة واحدة برفقة احد ولم تسمعه يحكي . رفاقك يظلون لاهين عنه باللعب ولكنك لاحظت انه يفترسهم بعينيه فردا فردا »

يتململ . يحس وكأنما يجلس على حزمة شوك . يدير بصره في الارجاء . تتسمر عيناه على الباب . يسحبهما الى صاحب المقهى . يلمح على فمه ابتسامة شامتة . يرجعها الى كونه انتصر عليه بمنعه من تعليق المعطف . يحدق بالباب . « لماذا تأخروا ؟ »

هرع النادل الى الرجل بفنجال قهوة . جعل يرتشف منه بصمت وهدوء .

كان يعجب من مناومة هذا الرجل على الحضور مع ما يرافقه من مجاملة زائدة من صاحب المقهى والنادل على السواء . يعجب الان اكثر لحضوره في مثل هذا

الطقس . « هيئته لا تدل على انه هرب مثلك من حجرة عارية من الاثاث والدفء . كرشه المنتفخ بما من شحم ولحم مدفأة ابدية ، ومعطفه الصوفي يغرق فيه حتى اذنيه . ليس البرد حتما ولا البطالة ما يدفعه الى المجيء. تكاد تشم رائحة النقود في جيبه وكرشه . اما انت فحين تدخل يدك في جيبك تخرج منها بيضاء من غير سوء . واذا نظرت الى صدرك من فوق القميص تكاد تضع اصابعك على كل ضلع فيه . اما حجرتك فيهتز خصرها لكل هبة ريح وتذرف الدمع لكل غيمة ممطرة . فمن اين يأتيك الدفء والامان ؟ »

امتدت يده تفتح طاولة الزهر حيث ما تزال مغلقة مذ تركها ورفاقه بالامس . يعبث بحجارتها دون وعي . يطفي صوتها على هدير الوابور وعلى قرقرة الماء في النارجيلة . يلمح جاره يسترق النظر اليه . يبادله نظرة محرجة . يرتب الحجارة بصمت . يحاول ان يتسلل بعينيه الى ساعة في معصم الرجل . يخفيها عنه كم المعطف « تأخر رفاقك يقنعك ان تخرج هذا الرجل عن صمته وعن محاولة استراق النظر اليك . ستلاعبه الزهر . ستعلمه ان كان لا يعرف . المهم ان لا تظل ساكنا ينهشك البرد وعيناه الجارحتان لقمة سائغة » .

ظن انه سمع صوتا بالقرب منه . التفت الى الرجل مستطلعا . قال هذا مشيرا الى الحجارة البيضاء والسوداء وفي عينيه تتوالد نظرة شرسة .

ـ اقول انك توزع الحجارة بأشكال هندسية منتظمة ؟!

اومأ براسه راسماً على فمه ابتسامة مجاملة . « صوت هذا الرجل اكثر فظاعة من عينيه . ليته ظل صامتا . « لماذا تأخر الرفاق » ؟ .

ـ غريب ان تلعب وحدك . !

قلب يديه حيرة وغمغم .

ـ لا اجد من يلاعبني .

حاول ان يسأله ان كان يرغب باللعب ، طرد هذا الخاطر . قال بزهو غير مبرر .

ـ الان سيأتي رفاقي .

تلمظ بابتسامة شرهة مع حثالة القهوة . قال بصوت كالفحيح .

ـ وما يدريك ، ربما لن يأتوا بالمرة .

تلفت اليه مستغربا فاستدرك .

ـ من ذا الذي يخرج من بيته في مثل هذا الطقس اللعين ؟ .

رفع حاجبيه دهشة . ضغط الرجل على اسنانه وعيناه لا تكفان عن محاصرته بتلك النظرة الشرسة .

ـ حضوری من صميم عملي .

ماتت اصابعه على الحجارة . تغدو الطاولة تابوتا يضم رفات يديه . غمغم بلا وعي .

ـ عملك .

هز راسه متصيدا لحظات ضعفه بنظرة عينيه .

كنت تظن ان عمل المدير ينحصر في الاشراف على سير العمل والقبض والصرف . لم تسأل نفسك ولو مرة واحدة من اين تجري النقود بين يديه كخيل السباق، ولا لماذا كان يعاملك برفق ويكافئك كلما وقعت على فاتورة بيع او شراء . ظللت مغفلا ولم تفهم الا في آخر لحظة ما هية عمله بالضبط »

زحف الرجل بالكرسي حتى جلس قبالته . غرس فيه عينيه حتى القعر .

ـ اتعتقد انني لا افهمك ؟ !

« منظر هذا الرجل وكلامه الفارغ يغريانك بصفعه. العراك وسيلة جيدة للتنفيس وشراء الدفء كان عليك ان تضرب المدير وان تحطم رأسه وهو يتهمك بالاختلاس بعدما نفذت رائحته الى كل أنف . لم يجد غيرك يمتطيه ومن ثم يلبسه التهمة »

قال الرجل وهو يدق المنضدة بما يوافق صوته الفظيع .

ـ تأكد لي الان اكثر انك تدبر ورفاقك خطة جهنمية للسطو على المصرف .

واشار الى البناية الضخمة التي ينام عند قدميها المقهى فرخاً جفته امه . رآه يتبادل وصاحب المقهى نظرة ود وتفاهم . يشعر وكأن عنكبوتا ضخمة تبني حوله بيتا محكم النسيج .

« ابتسم المدير ابتسامة عريضة واخبرك انه سيجعلك تركب الريح . رفضت ان تمد يدك الى مال الشركة . قال لك : انت حر . تصنع الهدوء ولكنك لمحت ما في عينيه من تهديد ووعيد . كان منظره في غاية البراءة ومع هذا يسرق الكحل من العين »

قال الرجل وهو يدق رأسه بسبابته .

ـ انت العقل المدبر لعملية السطو .

ثم وهو ينقل اصابعه على الحجارة البيضاء .

ـ هذه تمثل طرق الاقتحام والهرب .

يتوغل فيه بعينيه ويحمحم .

ـ وهذه السوداء تمثل عصابتك التي لن تأتي .

« آن لك ان تضحك . حين قبض الشرطي على ذراعك في حضرة المدير ضحكت طويلا حتى اغرورقت عيناك بالدموع . لو طاوعته لظللت طليقا ونزيها مثله »

نظر الى صاحب المقهى ، القاه يتحسس رأسه الصلعاء ووجهه مستنقع للشماته . « لو طاوعت صاحب هذه الرأس لما صادفت مثل هذه المهزلة »

هز الرجل رأسه متوعدا .

ـ تضحك ؟ !

ثم هب واقفا فجأة وزعق .

ـ رفاقك الان في قبضتي ، وانت آخر من القي عليه القبض ليعترف .

ففرت فمه الدهشة وتساقطت الحجارة من يده محدثة خشخشة طويلة كزخات المطر التي طاردته من باب حجرته الحقيرة وحتى المقهى المواجه للمصرف الكبير.

فيليب لاركن

قصائـد مختارة

PHLIP LARKIN

في مقدمة لطبعة جديدة من روايته « جـل » Jill ، كتب فيليب لاركن متحدثا عن حياته وواصفا أيامه في اوكسـفورد في أول الاربعينيات (ولد في ١٩٢٢) ، وعن صداقته هناك لـ كنجزلي آميس Kingsley Amis والحماسات التي انغمر بهـا « رسـل وجارلس ايلزورث « بي وي » الذي كان عازف كلارنيت وساكسفون . وكـان أول الشاعرين بالنسبة لنا هو « سوينبرن » والثاني « بايرون » . أما بالنسبة لموسيقينا فقد كنا نشـتري كل شريط يسجله . وكنا « أدبيا » نحلم بصـيغ مشابهة « لقائـد البحـر الامريكي » ذاك ، ونريد مكانة في الادب تماثل مكانته في الموسـيقى . بعد مـدة طويلة اعترف لي كنجزلي بانه كتب رسـالة أعجاب الى « رسـل » قلت له ضـاحكا : لقـد كتبت أنا أيضا ، ولم أخبرك رسالة أعجاب الى « ادي كوندون » . وهنـا نظـر واحدنا بوجه الاخـر بترقب ، وسـالني :

ـ « هل تلقيت جوابا ؟ »

ـ « كلا ! هـل تلقيت أنت ؟ »

ـ « كـلا ! »

■ ترجمة ياسين طه حافظ

في جو حماسي مثل ذاك (يظل واحدنا يتذكره ويحن اليه) لم يكن متوقعا ظهور شاعر مجهول مدخر للمستقبل مثل « فيليب لاركن » الذي كان يعيش في هـل Hull ويعمل هناك موظفا ضائعا في مكتبة ، ويقدم شعرا شبيها بمذاقاته الادبية ، انكليزيا من قشرته الى لبه :

« الشعر الذي أجد فيه متعتي هو الشعر الـذي الفتموه ، شعر هاردي بصورة خاصة ، أودن ، كريستينا روستي ، وليم بارنز ... وعموما شعر اولئك الشعراء الذين ما كان التكنيك يهمهم كثيرا بالنسبة للمحتوى . اولئك الاشخاص الذين تقبلوا الاشكال التي ورثوها ، ولكنهم استعملوها للتعبير عن مضامينهم الخاصة . »

ان لحنا عاما يمكن ان يوحّد بين هاتين المرثيتين من نيو اورليانز ، أعني سوداوية شعر هاردي ونوستالجيا اكثر شعر لاركن ـ وان كان الفرح والايجاب حاضران في ذلك النشاط وتلك الاعمال المبكرة وقد انتبه لاركن نفسه الى ذلك واشار اليه في قصيدته « الى سدني بكت » :

صوتك يسقط علي
مثل الحب كما يقولون ، مثل
« نعم » هائلـة ..

هذه السطور ، وبخاصة عبارته « كما يقولون » ، تكشف شيئا من شخصية لاركن الشعرية . الحب هناك ولكن الشاعر يحس به من بعـد : انه ليس شيئا ذاقه الشاعر من قبل وتمتع به . ولهذا فهو قلق من قيمـه المفترضة . ومن غير المقبول ان يوصف شعر لاركـن بانه سـلبي دائمـا بسـبب من افتقـاده البهجـة . انه شعر يقدم نماذج ويقدم باقتدار الحياة ومعها الشعور بالخسارة والاحساس بانه ممنوع عنها . ان هذا الشعور غالبا ما يعني بالنسبة له ان كل السمات الايجابية المفترضة

للحياة المتوفرة له هناك ، يمتلكها آخرون ، وانها ابـدا لا تمر في طريقه . تلك هي موضوعات افضل قصائـــد لاركن :

صوت ((الترامبيت)) عال متسلط
يسحبني لحظة الى الزجاج المضاء
لاراقب الراقصـــين – جميعهم دون الخامسة والعشرين
ينزلقون حميمين – وجها مشرقا اما وجه
وبنعومة ينسابون على ايقاع السعادة . .
او ربماهكذا تخيلت ، وانا مغمور بالدخان والعرق،
وذلك الاحساس العجيب بالفتيات
لماذا انا هنا خـارج الحفـل ؟

هذه الابيـات المقتبسة من قصيـدته « اسباب الحضور » تصور ذلك العالم الاخر الذي يقف الشاعر خارجه . ومع ذلك فهو يبدو في القصيدة عجلا لتبيـان سعادة ازواج الراقصين الذين كان يطيل النظر اليهـم لا من اجل امتاع نفسه ولكن ليرى حرمانه . وعبـارة يقرع الارض في القصيدة استعملت عمدا لاظهار فاعليتهم في ابعاد النفس عنهم. في قصيدته تأتي نفس هذه الملاحظة في النهاية ، ملاحظة هذا الهجران او ربما الانتهاء معترفا ، علما بانه يعترف لجوانب اخرى من الدنيا التي امامه . يعترف لنوع المباهج و «التجارب» التي يستدعيها القسم الاول من تلك القصيدة :

تلك كانت فتـاة عذبة
آه اسـمعك تنادين
من قاعة جائعة الى غرفة جائعة
حيث انا متبطلا اسـمع تسجيلا بعد تسجيل
مضيعا وقتي في البيت الذي
انت تتوقين كثيرا اليه .

يعرف « لاركـن » جيدا الصـورة التي تعرضها قصيدته ، وهو مطلع جيدا على تفاصيلها . يقول معلقا على تلك الصورة :

« أول شيء جعلني اشعر بنوع من العناد بـازاء الفرح ، هو كوني ذا نمط شبيه بذاك الذي نحت لنفسه نوعا من الحياة المفزعة . كبرت ، صار على أن اعمـل ، ولكن دون ان احصل على الاشياء التي أريد . وهكذا – هل هذا يختلف كثيرا عما يحصل لاي انسان آخر ؟ ليس مختلفا في الحقيقة . . »

ان هذا أحد الاسباب التي تجعل شعر « لاركن » يصلنا مباشرة . ومع انه مثقف جدا وذو اسس جيدة ووعي كبير ، فان شعره ليس مدرسيا أو اكاديميا ابدا . انه مرتبط بما يجري كل يوم ، وقوته تكمن في دقته ورؤاه الداخلية المنبثقة باستمرار . وهو دقيـق المعرفة بالنفس المأزومة ويعرف كيف يفتح مناطق الاحساس عند القارىء . بعد ذلك كله تظل قصيدته أمينة وبـلا زخارف ، تعرف ما يجبان تصله وما يجبان تتحاشاه. لغتها لا قسر عليها ، ونغمتها دائما سهلة وحوارية :

مرة ، وقد تأكـدت من أن
لا شيء يجـري هناك ،
خطوت لظلمتها تاركا الباب ينطبق ثقيلا بعدي .

هذه كنيسة اخرى : حصر ، مقاعد ، صخر
بضعة كتب ، أكاليل ورد قطفت لنهار الاحد .
وقد اسمرت الان .
قطع من برنز ، معادن أخرى ، وفي النهاية المقدسة
يصمت الارغن الصغير .
هناك صمت كثيف رطب ، محمي من الكدر ،
الله وحده يعلم مدى ذلك السكون .
وبلا قبعة ، خلعت مشدات ركوب الدراجة ودخلت
بتهيب وخوف . . .

« ذهاب الى كنيسة »

القصيدة التي اقتبسنا منها هذه الابيات اكثر القصائد طموحـــا في كتاب « لاركن » الثاني « الاقل انخداعا » The Less Deceived (١٩٥٥)

هذا الكتاب الذي يظهر شاعرنا سيدا متمكنا من نوع غالب من القصائد، وبعده قليلا من شعراء «الحركة» والذين كان يرتبط بهم والذين وصف « الفاريز » عملهم في مقدمته « للشعر الجديد » بانه « اكاديمي ، اصولي ، مهذب ، منطو على معرفة ، مقنع ، صقيل ، وفي طريقته الهادئة متزن وذكي . »

ان صورة الرجل الصغير الذي يدخل بحذر بهـو الكنيسة الواسع ، مستجمعا شجاعته ، وبعض الحمق، يتراجع في الصمت حيث تصدمه ملاحظة صارخة ، يحتوي هذه الحالة ببراعة شكل وموسيقى القصيدة ويجسدانها. والقصيدة تتحرك بيسـر خلال معانيها المختلفة الى ان ينتهي القداس . (حينما سئل لاركن في مقابلة ان كان فعلا راى مشهد الذهاب الى الكنيســـة) باعتبار ذلك مسألة تقرر « شيئا » بين الشاعر والشخص ، اجـاب لاركن :

« حسنا في حال ما . القصيدة تبدأ بالقول : « انك لا تعرف في الواقع شيئا عن هذا ، ولا تؤمـن به ، ولا تعرف ما هي شرفات وابهاء الكنيسـة العليـا Rood Lofts ولماذا جئت الى هنا ، لماذا تهتم بالوقوف والنظر حواليك ؟ القصيدة اذن تبحث عن اجابة. اظن هذا هو التناقض الذي تقصده . اعتقد بان الواحد منا يلزمه ان يمنح نفسه قليلا من الدرامية . أنا لا احوم –على كل حال . وحتى الان . انا لا اعرف ما هي الا بهاء العليا .

انا لاأحوم الكنائس حين اكون وحيدا . لا يحصل هذا كثيرا على كل حال . ان قـوة السرد القصصي في القصيدة تلاحظ ثانية في قصيدة الديوان «اعراس ويتسن» (١٩٦٤) . انه مثل توماس هاردي يعرف كيف يلفم قصة في شكل شعري ويجعلها عالقة في الذهن . كلنا نتذكـر مشهد ركوب القطار في القصيدة والعوائل المدعة تلوح

بأيديها من رصيف المحطة الى العرسان الجدد وبهرج الفرح المشوب بالحزن . هنا ، كما في كثير من قصائد لاركن الاخرى ، يشاهد الشخص في القصيدة ، او انه يضاء في داخلها . انها حالة درامية :

هنا ، كما دائما ، الوصف والتمهيد للفكرة اللذين يحكم الشاعر عليهما سيطرته فتجيء الذروة منهما غير متوقعة ، انما صحيحة وفي مكانها :

أبطأنا مرة اخرى

وبينما توترت فرامل القطار
تضخم وارتفع الشعور بالسقوط
مثل زخة من سهام أطلقت بعيدا عن
مدى البصر
فاستحالت وهطلت على ما مكان ما
مطـــر ...

غالبا ما يقال ان قصائد لاركن تفتقد العاطفة ، ولكن القصائد التي نصفها بذلك ليست قصائد عاطفية اولا ، وانها تناقش حالة مختلفة وهي اكثر من ذلك تريق الحالات النادرة على حسيتها . والموقف من الجنس الذي تصوره القصائد يوصف بانه « عذرية عتيقة » والعاطفة التي نلاحظ قلتها في القصيدة ، انما هي ذلك القليل الذي يفلت من البوح المكبوح في مقاطعها .

ان واحدنا لا يمكنه الا ان يواجه صراع الوعي الارادي لتبقى فورة رغبته في الوصول الى داخل القصيدة، وليكون بعضا من نسيجها الحي المختفي وراء السطح الهادىء . هذا التوتر اكثر وضوحا في قصائد « اعراس ويتسن » . ولاركن في مناسبة واخرى يبدو وقد نقل امكاناته الى موضوعه ليعايش كل شيء فيه ويتحدث عنه بدقة . يبدو هذا مثلا في قصيدته «سيارات الاسعاف» حيث يثقل على النفس قدر رهيب ومشاعر تتخاطف مسرعة لنواجه اخيرا نهاية لا تقبل نقاشا :

مغلقة مثل اعترافات ، تمـد
خيوط ظهيرات المـدن ،
ولا ترجع أيا من النظرات التي امتصتها .
ضوء رمادي لماع ، اذرع على الحافات
البيض ،
جاءت لتستريح قرب اي سياج
فقد زارت جميع الشوارع ..

وتبقى بين قصائده استثناءات مدهشة ــ قصائد مثل « اذاعة » او « اغنيات حب في الشيخوخة » .

النقطة الاخيرة التي اود تسجيلها عن شعر لاركن هي ببساطة : انه شعر ممتع : ان واحدنا يود ان يكون في حضرة شاعر بارع له سيطرة كاملة على تكنيكه ويعرف ما يريد ان يقول ومن الذي يقوله كاملا . انها خبرة كافية ونادرة . يحدث احيانا ، كما في قصيدته « على العشب » At Grass ان الابيات نفسها تحقق انسجاما وجمالا لا يوصفان ..

قد لا يكون لاركن مجددا كبيرا ، ولكنه شاعر اختار ضربته وحقق له مكانة كبيرة في جيله . وقد عبر عن هذا « الفاريز » بقوله : « دون تظاهر او ادعاء ، فعل لاركن في الشعر فعلا خاصا لا يمكن لاحد نكرانه . »

لاركن يتحدث عن نفسه :

تحدث فيليب لاركن عن نفسه مرة فقال : قبل بضع سنين توصلت الى هذه النتيجة : لكي اكتب قصيدة علي ان انشيء وسيلة لفظية يمكنها ان تحفظ التجربة دون تقييدها . وذلك بان تعيد انتاج تلك التجربة في نفس كل من يقرأ القصيدة . وقد منحني تحديد هذه النتيجة وتطبيقها قناعة وقدرة لكتابة قصائد ذاتية خاصة . ربما يبدو امرا مفرطا في سذاجته القول بأن على كل من يريد كتابة قصيدة ان يلتقط تجربة ويحفظها . ففي هذه الايام لا يؤمن احد بان هناك موضوعات شعرية قدر ايمانه بوجود صيغة شعرية . لكن ، وكلما تقدم المرء في هذا الموضوع كلما شعر بأن بعض الموضوعات اكثر شعرية من غيرها . قد نتوصل لهذا الاستنتاج من ملاحظتنا ان قصائد كثيرة كتبت عن هذه الموضوعات التي وصفت بالشعرية ولم يكتب عن تلك . والحقيقة هي ان المرء يحاول ان يكتب قصائد عن كل شيء ، بعد ذلك ، يتعلم الانسان ان يميز بعض الشيء ، وان ظل يرتكب اخطاء اضاعة وقت كبيرة .

الحقيقة هي ان حدود عملي لا تحدني الا قليلا : انها لا تشكل مرجعا اخيرا لعنصر الامتياز الضروري للعمل ، وهذه الحدود ايضا تترك الطبيعة الداخلية للغة القصيدة متحركة وغير متوقعة . لكن هذا لا ينفي ان الانسان قد يظل مشغولا معظم الوقت في عمل ، او محاولة عمل شيء قيمته مشكوك فيها ، وفعله غير واضح . هل يمكن لاحد ان يشعر بالسعادة لهذا ؟

الايام التي كان الواحد يشعر فيها بانه قديس الغموض ، قد ولت : الغموض اليوم اما ان يعني الغفلة او التهريج . ليس هناك ابدا نوعيات عصرية . تظل القصيدة عموما فعلا غير ارادي . والتمييز بين الموضوعات واختيار موضوع القصيدة ليس دائما فعلا من افعال الارادة . والقصائد المنجزة حتى اذا لم تسر وعينا وترضي ارادتنا فهي تبهج ذلك الشيء الغامض الذي يحتاج البهجة فينا . ان هذا لا يعني ان نكتب دائما قصائد لا ترضاها الارادة او الوعي . ان ما نعنيه هو هذا : يجب ان يكون بين مقومات كتابة القصيدة خيط من الضوء يرضي تطلعات النفس . ويجب ان نحبط اية قناعة تشعرنا بأن العمل قد انتهى تماما . والتعزية الوحيدة في مثل هذا العمل ، وفي اي عمل آخر ، هو اننا لابد من ان ننتهي منه . ونحن في ذلك ، ورغم كل احتمال ، لا نملك خيارا ...

شـــتاء

فرَسَان في الحقـل
ونورسـان في النهر
وكانت الريح تهبّ على عراءٍ وشوك متجمع
مثل كومةٍ من رجال •

والآن ، ومـرة أخرى
تظهر أفكاري مثل أطفـالٍ
بوجـوه متعبه •

تستيقظ وتنهض
من أراضٍ مدفونـة
لتقف تحت سـماوات ماطـرة •

برد الشتاء يحدد خط ميل
النورس على الماء
وكل فرسٍ تخفض رأسـها
مثل عاطفةٍ اكتُسِحَتْ من زمـن •
واخيراً تتلاشـى
وينسـدل غطاء على عقلي المتأمـل
وحتى لا تضـيع الذكرى

فان سلسلة من وجـوه
تظل تجري بعيداً وراء كل هذه الاشياء •
بعد ذلك يصـفر الموقـد
في الريح المتوثبـة ،
والرجال المرتجفـون يقفون
متجمعين مثل الشـوك في مكان قفر •

انما ما تـزال المعجـزات
تنبت في كل وجه بذرةٌ قوية ناعمة
وتهيء لذلك الجمـود
شمسُ الشتاء الذهبية لتمنح ما حولها
كبرياء مديدةً بلا سـحب •

ثانية من فضلك

دائما كثيرو الشوق الى المسـتقبل
لقد لحقت بنا عادة التوقّع السيئة •
وشيء ما دائما يصل ، دائما
حتى نقول : أخيراً •

نراقب من منحدرٍ اسطول الوعود يقترب
يتلامع من بعـد
كم بطيئة سفنه ! وكم تضيّع من وقت ،
وترفض دائما ان تسرع !

مع ذلك فهي ما تزال ، تتركنا تتمســك
بقطع من حطـام الخيبة
لم يكن هناك ما يعيق أي وسيلة كبيرة للوصول
لكن واقع السـفينة ان رأسها
ينحني بتحفته البرونزية
وكل حبل متميـز ، وواضحة حركته في الريح •
ان تمثال المقدمة ذا الزخرفـة الذهبية
يشق طريقنا وأبداً لا يرسـو
ولا يعود حاضرا ذلك الذي ينقلب الى
الماضي •

ونحن الى الاخير
نظل نعتقـد أن كلاً منا
سوف يسحب السـفينة اليه ويفـرّغ
كل البضـاعة في حياته ،
اننا مدينون لانتظارنا
الخاشع الطويـــل ••
ولكننا أيضا مخطئون
فهناك سـفينة واحدة تبحث عنا ،
سـفينة سوداء الشراع ، غريبة الشكل
تترك وراءها صمتا لا تخترقه صـدحة طائر

وفي اثرها
لا ميـاه تتصاعد أو تنشق .

اذاعـــة

عمـلاق يهمس ويسعل من كل
وسع « الاحد » الهائـــــل المثقل ،
العمـلاق والارغن العابس
معا في فضاءات تَسقِطُ فجأة
دلواً على الطبل
أنها « المعركة » . ثم يعود الهدوء الكبير
وعويل الكمانـات

أُفكرّ في وجهك بين كل تلك الوجـوه .

جميل وصـافٍ قبل
انهيال الشلالات في ذلك الانزلاق الضـخم ..
احد قفازيك ، لم يلحظه أحـد على الارض
ملقى جنب تلك الاحذية الجديدة اللامعة
والتي سبقت الموديلات الشائعة .

هنا اظلمت الدنيا بسرعة
فقدت بسرعة كل شيء ، سـوى
ما يظهر من هدوء
وأوراق ذابلة على شـجر نصف عار
خلفهمـا
موجات الغرفة المتوهجة ، وعواصـف
الاوتار الموسيقية الصاخبة .

زيارة ثانيـة للعلاجيم(*)

سائراً كنت حـول المتنـزّه ،
شاعراً بانى في هذا الوقت ينبغي ان اكـون
أحسن حالا مما أنا في العمل .

هذه البحيرة ، هذا ضـوء الشمس ،
وهذا العشب النديّ أودّ الاطّراح عليه .
وراء أصوات الساحة غير الواضـحة
اسمع أصوات الممرضات ذوات الجوارب السود ،
ليس هذا مكانا سيئا ،
لكنني لا اراه يلائمني .

هل أكون واحداً من اولئـك
الذين نلاقيهم بعد الظهـر
ذوي الخطى المنهكة الضائعة :
الكَتَبَة العائدين بعيون الارانب وهياج العصب ،
المرضى الخارجين من العيادات بلحمٍ مكسوٍ بالشمع
تلاحقهم الحوادث الموجعة ،
والاشخاص ذوي الجاكيتات الطويلة
الذين يتعمدون حاملين سلال القش .

جميعهم يراوغون ـ فِعْلَ العلاجيم
ومثل العلاجيم ـ حمقى أو ضـعاف
فكر : ان تكـون مكانهم !
هل تسمع الساعات تـدق ؟
ترى الخبـز يتسـلمونه ؟
الشمس بالغيـوم تغطى ؟
الاطفال يعودون الى البيت ؟
فكر : ان تكون مكانهم .
ينقلبون على اخفاقاتهم
قرب مفارش من نبات « اللوسـيد »
لا مكان يقصدونه الا
ظلمة البيوت
ولا أصـحاب
غير مقاعد خاليـات

(*) ذكر الضفادع ـ المترجم .

« كلا ! اعطني ما في الطبق
يا سكرتيرتي ذات الشعر المطوي كـ « اللوف »
ـ « هل ادع طالبك يدخـل يا سيدي ؟
بماذا يمكنني ان أجيبه اذن ؟ »

عندما يعود الضـوء في الرابعة
وفي نهاية عـام آخـر
اعطني ذراعك ايتها الضـفدعة العجوز
وسـاعديني على الانحدار الى طريق المقبرة .
مع ضربات القطار ، كانت الكلمات المنفلتـة
تخفق على شـفتي
المضيفة البولونية في مقعد الزاوية
والشمس المتأرجحة ، الملتمـة ،
تضيء أهدابها وتكشـف رقة العظام
الناعمـة .

شعرها الوحشي المسـيطر عليه
ينساب الى القفا ،
وإيماءات مثل تلك التي يفلتها الصـنوبر الانكليزي
تبـرق خلال نوافذ الضـوء في لغتها الاجنبيـة .

القطار يركض عبر همجية المـدن
وما تزال المسافات تتلون وانا انظر لها
عبر ذلك الوجـه .
إن المتعـة الانسـانية كلها
أتوسـمها ساكنة امام جمالها الملائكـي .
وحين تظل تراتيل الطير محبوسة في حنجرته
واللامعنى هو كل ما تشف عنه سماوات مكتوبة
في وقت مثل ذاك
صوتها يجيء ويسقي الارض الصخرية حولي ..

السيد بليني Mr. Bleaney

هذه غرفة السـيد بليني
عاش فيها طول الزمن الذي كان فيه يعمل
في حراسة الاجسـاد الميتة ،
حتى هطلت عليه ستائر ذات أزهار ،
خفيفة مصـفرّة
نزلت عليه متجـاوزة قاعدة النافذة .

تلك النافذة التي تكشف عن شريط
من أرض تمتد امام بنايـة ،
قطعـة معشبة
وملأى بالركام والفضـلات .
« سـلبت يدا السيد بليني
قطعة حديقتي الصـغيرة مني . »

في الغرفة سرير وكرسي ومصباح قـوة
ستين واط ، لا ماسكة خلف الباب ،
لا غرفة للكتب او الحقائب ـ
« سوف أستولي عليها » وهكذا حدث .
فأنا الساعة أنام حيث كان السيد بليني ينام
وأطفيء سجائري في نفس صـحنه النادر ،
وأحاول أن أحشـو أذني
بالقطن الصوفي
لأخفي ذلك الجهاز اللاغط الذي نـام
مثل الدجاجة على دراهمه ليشتريه .
أعرف عاداته ، في أي وقت ينزل ،
أعرف مكوّنات حسائه ومرقه ، ولماذا
يظل محدّقا في الجهات الاربع
وأعرف ان جمهور « فرنتـون » هو الذي رفعه
وجعل منه مشهدا لايام العطلة الصـيفية
وحفل الميلاد في دار أخته في « ستوك » .

١٩٤٢

لكنه لو نهض الآن من رقدته
ولاحظ كيف تشعث الريح الثلجية الغيم
لنام ثانية على سريره محدثاً نفسه
بان ذلك هو بيته ، ولحشرج واختض
خضة كبيرة دون رعب .

هكذا نعيش حاملين طباعنا الشخصية ،
وفي مثل سنه سوف لا نملك ما نخلفه
وراءنا
غير صندوق مستأجر واحد
هو علامة تأكيد الرحيل
والسيد بليني لم يخلف ، كما أعلم ،
شيئا أفضل من ذلك .

اعراس ويتسن

Whitsun Weddings

هي « وتسن » وقد تأخرت في مغادرتها
لم أبرح رصيفها الا في الواحدة وعشرين
دقيقة ،

وفي نهار أحدٍ مشمس .
حين تحرك قطاري الخالية ثلاثة ارباعه ،
كانت النوافذ نازلاً زجاجها ، والمقاعد حارةً
وقد زايل المرء شعوره بضرورة الاسراع .

جرينا خلف ظهور البيوت ، عبرنا
شارعا معتمة مصدات بيوته الزجاجية
وشممنا رائحة السمك القابع تحت الماء
فمستوى النهر صار يكبر ويشتد
والتقت السماء ولينكشاير والماء .

طيلة عصر ذلك اليوم ،
وحيث الحرارة ممتدة بلا انتهاء ، أطّرحت على
أميال من التراب ،
كنا على خط منحنٍ كثير الوقفات
نحافظ على اتجاهنا نحو الجنوب .

مزارع واسعة تمتد معنا وقطعان
ظلالها الصغيرة تحبو ، وقنوات
يطفو عليها زبد وشوائب ،
وبيت زجاجي يلتمع فوق نباتاته :
حافات تغرق وتطفو
وبين حين وحين رائحة عشب تجيء
تحل محل رائحة جوف العربة ذات
الغطاء المزرّر .
وإلى أن لاحت البلدة الاخرى :
جديدة لا توصف ،
موصولة بمساحات امتلأت بسيارات
تتلامع عليها الزينة .

لم أنتبه في البداية لما كانت تُحدثه
حفلات الزواج من ضجيج .
في كل محطة تتوقف عندها : تدمر الشمس
المتعة التي ولدت في الظل .
وحين كانت الصرخات والاصوات الحاده
تتزاحم على طول الارصفة البارده ،
كنت أتابع حمالين يتمازحون بالبريد الذي
ينقلونه
ثم مضوا يقرأون . تحركنا

أجتزناهن ، الفتيات المكشّرات
المدهونات الشعر
بكل ازياء العصر التهريجية :
كعوب أقدام واقنعة .
وقفن جميعا متحيرات يتابعن رحيلنا .

وكما لو كنا على شـفا حادث سيقع ،
ارتفعت أكفهن مودّعات يحيين
ما سيفلت من الحادث ويسلم •
مندهشا ، انحنيت عجلاً وأخرجت رأسي
للمرة الثانية ،
وبتشوق أكثر رأيت ما رأيتــه من قبل
بصيغٍ تختلف :
الآباء في بدلاتهم وبأحزمتهم العريضة ، وجباههم
اللامعة ،

امهات بدينات مرتفعات الصــوت ،
عم يقذف غاضبا بكلام بـذيء ،
وبكتل من صياح •
قفازات النايلون ، وبدائـل الجواهر ،
الليمـون ، الالوان البرتقالية والزيتون
ذلك ما جعل الفتيات يظهـرن
مخلوقات غريبات في ذلك المكان •

هكذا ، ومن مقـاهٍ
وصالات ولائم الى الساحات
تمرّ عربة الحقل المزدانة بالاشرطة والاعلام
فأيام الاعراس صارت تقترب من نهايتها •
وعلى الطريق المنحدر ، يقف على قاعدة
العربـه
أزواج العرسان ، جدداً وطازجي الوجوه
وحولهم يقف البقية المحتفلون •

آخر الاوراق الملونة والنصـائح ترمى عليهم ،
وحين بدأ تحـرك القطار ،
كل الوجوه التفتت تتثبّت من الوجه الذي
بدأ عنهم الارتحـال •
الاطفال عبسوا لشيء غامضٍ يجهلونه
الآباء لم يذوقوا حياتهم كلها نجاحا
ضخما ومضحكا كهذا ،
النسوة شاركن في السر ،
كما يشـتركن بدفن بهيج ،
بينما الفتيات ، وأيديهن تشـد على
حقائبهن اليدوية ،
رحن يحدقن مندهشات بالجرح الديني ••
تحـررن أخيراً ،
وحُمِّـلْنَ بالكثير مما شـاهدنه
أما نحن
فقد عجلنا باتجـاه لندن نجر وراءنا
بقعاً كبيرة من بخار •
الآن صارت الحقول مقرات عمارات
والمحركات تئز ، وظلال طويلة على الطرق
الكبيرة ،
ولمدة خمسين دقيقة ــ وهو زمن بـدا طويلاً ،
انتهينا بوضـع القبعات ، ونفثت :
« كدت أموت » •
اثنتا عشرة حفلة زواج عبـرت معنا
لقد شاهد العرسان الحقول والارياف •
يجلس كل جنب عروسـه •
ولا أحد فكرّ بالآخرين
الذين سوف لن يلتقـوا أبدا ،
أو كيف ستحتفظ حياتهم

بالساعة الراهنة التي يعيشون •
أنا كنت أفكر في لندن منشورة في الشمس
مقسمة مناطقها البريدية كمربعات حقل
حنطـة :
ذلك ما كنا نقصد • وإذ نحن ننطلـق عبر
مقاطع السكك الحديد نجتاز حافلات القطـار
الواقفة
اقتربت منا جدران مسـودة بالطحالب ،

وكاد يقع اتفاق قطارين في لحظة سفر واحدة ،
وقد وقف قطارنا مستعداً لمواجهة
الضياع الكامل ، وبكل القوة
التي ارتدّت •

أبطأنا مرة أخرى
وبينما توترّت واشتدت فرامل القطار ،
تضخم وارتفع الشعور بالسقوط
مثل زخة من سهام اطلقت بعيداً عن
مدى البصر
فاستحالت وهطلت على مكان ما
مطر ...

زيارة الكنيسة

CHURCH GOING

مرةً ، وقد تأكدت من أن لا شيء يجري هناك ،
خطوت لظلمتها تاركا الباب ينطبق ثقيلا
بعدي •

هذه كنيسة أخرى : حصُر ، مقاعد ، صخر ،
بضعة كتب ، أكاليل ورد قطفت لنهار
الاحد ، وقد اسمرّت الان •
قطع من برنز ، معادن أخرى ، وفي النهاية
المقدسة يصمت الارغن الصغير •
هناك ، صمت كثيف دبق محميٌ من
الكدر ،
الله وحده يعلم مدى ذلك السكون ••

وبلا قبعة ، خلعت مشدّات ركوب الدراجة بتهيب
وخوف •

تحركت أماماً ، مررت بيدي حول الواجهة
ومن حيث وقفت بدا لي السقف جديدا —
أهو منظّف تواً أم كان عليه حجاب يخفي
جدّته ؟
لابد أن أحداً يعرف السر • أنا
لا أدري •
صعدتُ المنصّة ، قرأت متهيباً بعض
تلك السطور الشعرية الغامضة ،
وارتفع صوتي بـ « هنا ينتهي » لقد
كان صوتي أعلى مما قدرّت •
ترددت الاصداء وانقطعت •
في العودة ، وعند الباب ، وقعت على الكتاب ،
دفعت ستة بنسات ايرلندية ، وشعرت
ان المكان لا يستحق التوقّف فيه •

لكني توقفت فيه • وهذا ما غالباً أفعله •
ودائماً ما أُضحي بالكثير في صفقة خاسرةٍ
مثل هذه •
متحيرا من نفسي : عمّ أبحث ؟
مستفسراً أيضا : حين تسقط الكنائس تماما
ويبطل نفعها ، الى مَ سنحولها ؟ بعد
أن نحتفظ ببضع كاتدرائيات معروضة للناس ؟
رق الكتابة ، الطبق ، إناء النقود ستُحفظ
في مكان مُقفَل ، وما تبقى من الكنيسة سيظل للاغنام
والمطر •
إذا حل زمن كهذا ، هل سننقطع عنها
كأمكنةٍ غادرها الحظ ؟
أم ، بعد حلول الظلام ستنسل إليها
نسوة خائفات ،
يجئن باطفالهن ليلمسوا حجراً غريباً فيها ،
يلتقطن بعض العشب لردع السرطان ،
أو ربما في ليلة نصحوهن بها

سيرين ميتاً عزيزا عليهن يمشي
هناك .. ؟
قوة من نوع ما ، شيء آخر غير الذي نعرفه
سيظل يتراءى لعباً ، ألغازاً ، وكما
لو كانت الامور صدفاً تحدث .
لكن الخرافة ، مثل الايمان ، ستموت في
ذلك الوقت المُفْتَرَض .
فماذا سيتبقى إذا ما انتهى اللايقين ؟
العشب ، الارصفة المغطاة بالحشائش ،
شجيرات الزعرور ، والاعمدة والسماء .
شيء غامض يعنّ كل أسبوع ،
وسبب التحرك نحوه اكثر غموضاً .
أني أتساءل : من سيكون الاخير ،
الاخير جدا ،
الذي سيبحث عن هذا الهيكل لسبب القديم ذاك ؟
أحد البحارة سيدخله ، ويمضي بعيداً فيه ،
يلاحظ ويدرك معنى الشرفات والابهاء العالية
وقد يلج سكير ـ حطام ، أو مهووس بالتحف
القديمة ، أو مولع بمناسبات الميلاد يحصي
خفقات الجلباب الاسود ومجاميع المرتلين و
الارغنات والبخور .
أو
سيكون ممثلي هناك ،
ضجراً في بزّته ، ومع انه يعرف الاشباح
المنتشرين بلون الطمي ، فهو يحضر في
في هذه البقعة المقطوعة من الارض ،
يجيؤها عبر ضاحية خالية مهجورة ،
وستبقى الكنيسة ملتمّةً على نفسها
بهمّ الرصانة ذاك تظل ،
هكذا هي مذ وجدت إلا في أوقات الانفراج
الزواج والميلاد والموت وأوقات
التفكرّ فيها ـ
فلمن أُقيمت هذه الصدفة ، المحارة ، الكبيرة ؟
اني ، وإن كنت لا رأي لي في قيمة
هذا الهَرْيِ العفنِ الملفوؤ ،
يسعدني أن أقف في سكون هنا ،
في هذا البناء الذي يخيم عليه الجد
في الارض التي يخيم عليها الجد ،
ففي هوائها الممزوج ، كل مثلنا تلتقي ،
ونراها مكسوة بجلابيب كالاقدار ،
مكان كهذا ، لا يمكن أن يُهْجَرَ وتمحّي
آثارُه .
ما دام هناك ، من يشتد الجوع المتأصل
في نفسه ، يجعله أكثر جداً ،
فيندفع الى هذه الارض التي سمع عنها
يوماً :
إن لم يكن فيها الا هذا العدد من
البشر الميتين ،
لكفى أن تنبت الحكمة فيها .

١٩٥٥

الدراسة مترجمة عن
Modern Poets in Focus edited by Jeremy Robson
القصائد عن مجموعات فيليب لاركن :
1. The North Ship
2. The Whitsun Weddings
3. The Less Deceived, 4. High Windows
Church Going
4. High windows

رأي

صرخة في وجه الوحش الجميل

نفيسة محمد قنديل

حين يقوم شاعر شاب بكتابة دراسة نقدية عن شعراء في مثل عمره وتجربته الشعرية المحدودة ، اعتمادا على قراءة وتلخيص لبعض المقالات المنشورة حول هؤلاء الشبان في مجلة هنا ومجلة هناك ، فان المسألة تخرج عن حدود الحس الضعيف بالمسؤولية ، من قبل من كلف بهذا العمل ، ومن قبل التكليف الى اشياء اخرى تصب في ظاهرة عامة سنحاول التقاط بعض علاماتها ، ولنا قبل ذلك وقفة :

مبدئيا ، لايمكن لانسان عاقل ان يعترض على قراءة الشبان لبعضهم البعض ، بل ان الامر على النقيض ، لان المرء يشعر انه لن ينقذ الحركة النقدية والشعرية العربية من الجو الذي ترقد فيه وانغلاق الطرق امامها ، الا دماء شابة ، تملك خضرة الدهشة وشرف الاقتحام الشجاع ومعاناة الحيرة ونبل التساؤل، وفي كل العالم تفرز كل حركة ابداعية شابة من داخلها نقادها ودارسيها ولا يقال عادة شيء له قيمة في الشعر الا من بين الشعراء أنفسهم : حملة للنار وقارئين لها . ولكن ما الذي يحدث عندنا ، عادة ، وفي ظل المناهج المدرسية المتخلفة السائدة القاتلة لروح المغامرة والمصادرة للقلق الخصيب ؟ حين ينشغل شاعر شاب بالتنظير في هذا السن الطري اعتمادا على مقال هنا أو هناك ، كتاب هنا او هناك ، فأنه لا يحيا في تواضع البحث المقدس عن ايقاع خاص ، والجهد المضني للملمة الصوت المتفرد ، وانما الذي يقع فيه عادة هو التقريرية الغبية وغسن التلفيقية والطرق الواضحة جدا حد الاسترابة ، والمعبدة حد الغثيان بطواطم متعددة مثل : المفردة او الرؤية الحضارية ، وخصوصية الطرح ،، والحس الدرامي والاسطوري ، والاصوات المتعددة ، والقاموس الشعري، الى آخره... فيضيع الصوت وتملأ الفجوات بين ما تقدم ببعض الاستشهادات .

التأمل الثاني

الا تستغلق الطرق علينا ابدا وتنسد المعابر ويركد الهواء فلا يعود يعطي ، وتستنزف الآبار فلا تأتي الا بطين وملح ؟

أليس هناك ما نعاني من مكابدة معرفته حد اليأس والصمت المؤقت ؟

عشر سنوات في ليل الصمت والتساؤل يقضيها «كانت» ليحل اشكالية العلاقة بين مؤلفيه الاساسيين في العقلين العملي والنظري ، ثم يأتي من بعده « هايدجر» فيقدم ، بقراءة خلاقة ، الحل الذي هرب منه «كانت» حتى لا يهدم صرح منطقه كله ، اربعون قراءة من فيلسوفنا العربي « ابن سينا » لارسطو حتى اهتدى لشرح « الفارابي » وثلاث سنوات في عمر « شيللر » لدراسة « كانت » واستغلال الاقتصاد السياسي على كامي اما نحن فنعرف كل شيء ولا يستشكل علينا شيء

ام اننا نعرف اننا لا نعرف ، ام لاننا لا نعرف نتصور اننا نعرف ؟

التأمل الثالث

«اعراض خفيفة لظاهرة اننا نعرف اننا لا نعرف»

١ ـ نحن جميعا نردد ليل نهار : ليست هناك قصة قصيرة ليس لدينا روائيون كبار ، الرواية بنت الحضارة ، ليس هناك من تجاوز السياب .

ولكن لا أحد منا يقف ليتأمل ويواجه الوحش ، وحش الخواء والافلاس والهزال ، لاننا ادمنا تجريح الذات من ناحية ، والنوم على قروحها من ناحية اخرى ،

وكل هذا غير الانقسام عليها وهو ما لابد منه لنمتلك شجاعة الانكشاف والعري الكامل طقسا وخطوة للبدء .

ملحوظة جانبية : يغطي العرى دائما بقصيدة هنا وقصيدة هناك ، قصة هنا وقصة هناك ، تفاصح أو تصيد نقدي هنا او هناك ، ويكبر الوحش بيننا وتفوح رائحته ويملأ جرائدنا الملح ويفقس التلفيق والتوفيق : القصائد السهلة والقصص المعادة .

ملحوظة اخرى : تركد مياه الخلق العظيم وتنطفىء الذاكرة ويثقل اللسان الا عن المضوغ والمعاد ، ولكن كل ذلك يحتمل مع دفء البيوت والزوجات والسيارات والسفر فلا ينقسم كل فتى على نفسه ، كل ماء على

نبعه ولا تقوم القيامة !

٢ ـ نحن جميعا نعاني حد التسمم والغثيان من الكلمات المتشابهة ، واعتداء الجراد على كرامة اللغة واستنفادها بالاستخدام الفضفاض (الشمولية ، الكونية التفرد ، الرؤى والرؤية) وتداولها من مقال لمقال كالعملة النقدية فترتد الينا مرة أخرى ملطخة بلزوجة الايدي وعرقها البارد ، لندخل دورة جديدة في كتابة اخرى ، فلا تغتني مع كل تجربة فريدة وانما تصير طوابع بريد ، وحليا ملونة وقشرة زخارف صالحة لكل شيء وغير صالحة لشيء .

٣ ـ نحن جميعا نستريب من سهولة الشكل عند الشبان ونعرف انه مايكاد يفتح احد السالكين الاصلاء الطريق حتى يرتمي عليه الاخرون فيسد الطريق بالاغتراف الساذج ، والانتزاع الاهوج ، والانتهاك السهل فيتحول النبع الى بركة ساكنة ، واعتقد انه ليس هناك في العالم من يضع يده مثلنا بهذه السهولة على كل حيل الشكل من قطع وتداع ووصل ومزج وفلاش باك وتزامن وتزمن ، واعتقد اننا نتفوق في الوعي الكلامي والثرثرة بكل هذه المسائل على فنان كجوجس مثلا .

٤ ـ نحن جميعا نستريب من الفة استخدام المصطلح بين الجميع كما نستخدم ياقات قمصاننا ولون جواربنا وعلب سجائرنا .

التامل الرابع في : لماذا لا نعرف

نحن لا نعيش تجارب حياتية كبرى ، لا نحب حد الموت ولا نعشق حد الشهادة ، ولا نقلق او نتساءل الى الحد الذي عنده اما ان تجد الروح مايطفىء بعض ظمئها أو تموت ، وليس بيننا غير الاسوياء جدا ولا نعاني الا من بعض الضجر الخفيف او احباطات الخارج . وبين الحدين نعيش حياة وسطية خاملة ، نتعاطى فيها الادب كتابة وقراءة بعد أن ناكل ونشرب وننام ، ولا نسكن بالاسئلة والقلق الخالق المحول فينكشف

نسغ وتنفتح كوة صغيرة في الوجود ولا يتساقط علينا بالتالي الا تمر الامان المعطوب ووريقات ورد البيوت المغلقة ، وهي ليست الا ثمار المخاطرين بين بين ، ـ اما زهور وهواء القمم العالية الخطرة والسفوح السفلية الغنية بالطين والعطر وتشابك العناصر الاربعة الخالقة ، فشيء آخر .

التأمل الخامس : بعض الحلول المتصورة لامكانية ان نعرف

اولا : نحن محتاجون لوقت طويل جدا حتى تهدأ ساحة الحياة الثقافية من ضجيج المقولات التي لكناها والادعاءات التي أطلقناها واللغة التي استنزفناها ، أما ترميم ما هو قائم أو احياء مواته فأمر غير معقول فلا شيء يحيي الجذع الميت ولا امل فيه وبعد ، اما من مسافر ؟ وقبل هذا السؤال ، الا يحدث السفر دائما وكل يوم مع كل قصيدة جديدة وقصة جديدة ؟ نعم ، هو سفر ، ولكن ما اقصده سفر آخر ، في السفر الاول في التجربة الفنية العينية المحددة تكون الذات قطب استقطاب يتنافر ويتجاذب العالم بشأنه وحوله ، أما السفر الاخر فلا تحده تجربة ولا يعوقه عائق انه حالة السفر للسفر ، ولذلك يفتح الافق ويحوي الكائن كله ويعطي المعنى ويمتد كلما انفتح ، لانه سفر في الزمان ، وكل تحديد له أكثر من ذلك وكل تعريف هو ايقاع له في شبكة المكان الخانقة والحيز الضيق .

التأمل السادس : الطريق

هل يمكن تحديد الطريق الا بالطريق ؟!

نعم ، فقط يتطلب شيئان ..

١ ـ شهادة جريئة باننا محتاجون للتغيير بعد ان اتسعت الروح وثقل عليها انغلاق الطرق المفتوحة ووضوحها ورطوبتها المميتة .

٢ ـ شهادة اننا فقراء ، واننا لا نعرف شيئا ولا ينفتح الطريق الا للذين يمتلكون شهادة الفقر الدموية ، والذين انعم عليهم بنعمة أنهم يعرفون انهم لا يعرفون ، وانهم سيبداون .

كتب

● الـــدم الثـــاني

● شعر : قاسم حداد

● نقـد : خيري منصور

وتبقين انت
وانت التي ودعتني كثيرا ولكنها لا تسافر
وانت التي حولتني قصائد خوف
ولكنها علمتني ان أغامر .. »

هذه « الانت من تراها ؟ ثورة أم حبيبة ، ابلاد هي تعطي الشيء ونقيضه في آن أم تراها كل ذلك ؟

الذين كتبوا عن امتزاج ــ الارض ــ المراة في شعرنا نسوا ان يقولوا شيئا مهما هو ان المخاطب المؤنث في العديد من تلك القصائد هو مخاطب مؤنث وحسب ، انه متكأ لا يختلف كثيرا عن (خليلي) ومرادفاتها في شعرنا القديم ، والرغبة الحبيسة في التوجه الى الانثى ربما كانت هي احد اسباب « الحزن الشـبقي » الذي يلف تلك القصائد بالقتامة والاحتقانالذاتيرغم ادعاء الفرح وكثرة الوعود بالفوز ، في هذا المقطع من احدىقصائد مجموعة قاسم حداد (الدم الثاني) قد تكون « الانت » اي شيء. الا ذلك المتكأ أو الوهم ، انها « طفول » الشهيدة وطفول ابنة الشاعر نفسه وللشعر في البحرين قصة قديمة قدم طرفة وعمرو بن هند وحديثة حداثة قاسم والهاشمي وخليفة وسواهم من شعراء البحرين ، ولا يعرف كم هي شائقة قصة هذا الشعر الا من تسنى له ان يتابع هؤلاء الشعراء ويعرف شيئا عن تشريدهم وسجنهم وحوارهم الدامي مع الغرباء وذوي القربي في آن واحد ، لقد التقيت قاسم قبل عدة اعوام في بلد بالخليج العربي وكان على موعد مع مصير محتم يلاقيه كلما عاد من رحلة قال فيها شيئا عن الوطن الذي « يكون » كلما اجتمع اثنان احدهما الشاعر نفسه .

أصدر قاسم حداد عدة مجاميع شعرية من بيروت والبحرين ، وهو شاعر جاد ، متحمس لدور الشعر وفاعليته رغم كثرة الشكوك في مثل هذه الجدوى ، ورغم ان شاعرنا معروف في الاوساط الادبية العربية ولدى كثيرين من المثقفين والنقاد الا ان اخباره قليلة وهو الذي يعيش عرضة لما يجعله مصدرا لاكثر الاخبار اثارة ، وهي سجن الشاعر ، لا بالمعنى المجازي الذي يتوهمه بعضنا ولكن بالمعنى الواقعي للكلمة .

ان الانحياز المسبق لمضامين هذا الشعر تغري بالتوجه الى « نقد الموضوع » الذي انجذب اليه معظم نقادنا ، لسهولته حيث تنثر القصيدة وتبعثر « أفكارا » ولان الناقد يجد في مجرد موضوع يحبذه قيمة فنية فتأخذه رغبة الانتصار لهذا الموضوع بعيدا عن التحقق الفني له ، وبعدا عن وقوع هذا التناول النقدي في ثنائية « الشكل والمضمون » فانه يلغي قيمة اساسية لموضوع العمل نفسه هي التي جعلته « فنا » محدد الجنس .

بعيدا عن عملية تفريغ ــ الشكل ــ الوعاء ــ وفحص محتوياته .. نقول اولا ان الظروف الخاصة لهذا الشاعر كانتجديرة بحملهعلىاستعمالشيفرة لغوية معقدة ليس من ناحية تعقيد الشكل الفني والنأي بالقصيدة عن الخطابية والمباشرة ولكن من ناحية النأي عن الرقيب . لكنه اكتشف مبكرا ان هذا النوع من « الشيفرة » سيخلق جدارا سميكا بينه وبين اناس يعتبر التواصل معهم قضيته الاساسية ، من هنا نشأت معادلة صعبة للغاية ، هي التوفيق بين شعر يصل للاخرين وبين وسيلة قول هذا الشعر ، وهي المعادلة التي تنتظر منذ بداية الطريق ما يسمى بشعر القضية .. والشاعر يعرف ان الموضوع وحده مهما بلغت نبالته لا يخلق شعرا في معزل عن الادوات والشروط التي تنقل الموضوع من الخام الى الشعر

× × ×

بين العاشق والعسكر مسافة ــ مأهولة بالحدائق،
وبينهما الشعر نفسه

خذيني الى ضفتيك المحاصرتين
اخاصرك ثم نرقص
كي تمطر الارض اسلحة
والحدائق نفتحها للمصابين بالعشق ..

ان قاسم حداد في مجموعته هذه اقل اندهاشا من قبل ، ولذلك فان النبرة الفجائعية التي كانت تسود معظم قصائده السابقة تخفت كثيرا هنا ، انه يذكرنا بذلك الذي قال ان الفجيعة لا مكان لها لدى اناس يعون اسبابها ولعل قاسم في احدى قصائده السابقة من مجموعة « خروج راس الحسين » وعنوان القصيدة « الخروج من الدهشة » لعله اقام فاصلا بينه وبين الفجيعة ، وخرج من دهشته ليلتفت الى التفاصيل .. هنالك في الخارج، في الحدائق المحرمة .

اذا حولتك السجون انتقالا من اللون
قل هذه حربنا الخاطفة .. »

آن لنا ان نعود الى قصيدة قاسم من الداخل ، فأول ما تطرحه هذه المجموعة من الظواهر الفنية .. القصيدة الطويلة كما في قصيدة « الدم الثاني » التي تستغرق خمسا وثلاثين صفحة من المجموعة ، لقد قيل عن القصيدة القصيرة انها اشد خطورة من القصيدة الطويلة من حيث التكثيف اللغوي واضاءته في ذات الوقت ومن حيث كونها قصيدة (بؤرة) ، القصيدة الطويلة اليوم هي التي نجد الشعراء الواعين اكثر احترازا منها ، فالقصيدة المتولوج – وقصيدة الصوت الواحد ذات النمو الافقي لم يعد ما يبرر استطالاتها وقصيدة من هذا النوع لن يجد قارئها صعوبة في اعادة توزيعها كمجموعة قصائد غنائية التصقت ببعضها عنوة ومن الخارج رغم القشرة الايقاعية والربط الخارجي بحروف العطف واخواتها بين اجزائها .

لنر المقومات التي تقدمها قصيدة حداد ذات الخمس وثلاثين صفحة :

١ – انها كما اشرنا في المقدمة تبدأ بالتوجه الى الاخر ، وهو مخاطب مؤنث بالتحديد سرعان ما يتكشف لنا الرمز عن بلاد ما زالت عصية على امتلاك ابنائها لها لكنها تنذر بالتحولات وحتى نهاية المقطع الاول من القصيدة (... كجذور الشجرة) يكون نفس الشاعر قد توقف اوكاد ولا تمتد القصيدة الا بتغير مفاجيء للمخاطب من مؤنث الى جمع يتوجه له الشاعر بامر مباشر :

اطلعوا من خضرة اليأس فهذا الوطن الانثى وانتم..

وينتهي المقطع الثاني عند قوله :

[انه الليل الذي حولني غصنا من النوم
الى المـاء فصـار المـوت نـار]

في هذا السطر الذي يبدأ بالتوكيد والذي يوحي بالتفسير والاجابة على تساؤلات وهواجس سابقة لا ينبثق بعده مقطع منه ، لهذا لا يجد الشاعر سوى صيغة السؤال مكررة ثلاث مرات :

كيف لا يطلع هذا الوهم من نافذتي
كيف لا نافذة تفتح في النوم
كيف لا أعرف ... الخ

ولعل الاستعانة بالاسئلة وصيغ الاستفهام خاصية بدات تبرز بشكل ملفت للنظر في قصائد المرحلة الثانية وما بعدها في شعر ادونيس وشاعت في قصائد شعراء اخرين منهم قاسم حداد ، غير ان اسئلة ادونيس غالبا ما تأتي صادمة واستنكارية مكتفية باجاباتها التي يكون السياق عامرا بها كقصيدتي ملوك الطوائف وهـذا هـو اسمي ..

[وجه يا فا طفل / هل الشجر الذابل يزهو ..]
[قتلتني قتلت أغنيائي /
انت مجزرة ...]
[سقط الماضي ولم يسقط
لماذا يسقط الماضي ولا يسقط ..]

في قصيدة واحدة هي (الدم الثاني) يمكننا احصاء ثلاث وعشرين سطرا يبدأ كل منها بصيغة استفهام ، تأتي احيانا صادمة للقاريء وتثير « الموقف » مجددا في وعيه ، لكنها في الاغلب تأتي كمخرج متعدد الحالات لانتهاء القصيدة او قابليتها للانتهاء .

٢ – الايقاع :

لقد وجد بعض الشعراء أن الالتزام بنظام « التفعيلة » المتكررة في القصيدة الطويلة لا يخلو من رتابة وسيمترية في غالب الاحيان ، وهو حقا كذلك ، فلجأ بعضهم الى تغيير البحر في القصيدة الواحدة بين مقطع واخر بهدف (تمـويج) الايقـاع واستجابة لتنقلات نفسية يمليها مناخ القصيدة وما يطرأ عليها من تحولات ، أن قاسم حداد يستعين هو الاخر بتمويج ايقاعات القصيدة عبر تغيير الوزن في مطولاته .. انه ينتقل مثلا من الرجز الى المتدارك .. فالمتقارب ويعود الى الرجز ثانية .. وهكذا .. ولا نريد ان نتتبع بالتفصيل انتقالات الشاعر هذه وما اذا كانت استجابة تلقائية لضرورات نفسية ومناخية في القصيدة ام مجرد حيلة واعية وطارئة ، لكننا سناخذ على سبيل المثال هذا المقطع من قصيدة الدم الثاني :

[أنا أذكر الآن قلت :
لم لا تبقى معي
لم لا أبقى معك
لم لا نبقى معـا]

فانه يوفق في استخدامه « الرّمل » ببطئه الايقاعي – التذكري – والاسيان وما يوحي به من غربة صوت آخر ينبثق في سياق القصيدة ويجدر بنا ان نلاحظ هنا ان هذا المقطع لا يصلح نموذجا عاما يقاس عليه في قصائد الشاعر الاخرى .. وربما في مقاطع اخرى في نفس القصيدة .

٣ – خلق الصورة : مما يلفت النظر في هذه المجموعة الشعرية ندرة ادوات التشبيه ، فهذه الادوات

كالجسور بين اشياء العالم من جهة وبينهـا وبين وعـي الشاعر من جهة ثانية ، الصـورة هي الخلـق الاسمي والبديل الاكثر جوهريـة لحـالات التشبيه ، وبغيابهـا يصعب ان تكون القصيدة اكثر من افكار ينتظمها وزن ، لكن حداد ليس من ذلك النوع من الشعراء المولعين بابتداع الصور وتركيبها كفاية ، انها عنده كما قلنا بديل اسمى ، للمباشرة في القول ، والشاعر يجهد نفسه كثيرا في مقاومة نزوع مستتر لان يكون مباشرا في بعض الاحيان ، وعلى اية حال فان محنة الشاعر في تشكيل الصورة لا يمكن فصلها عن محنة اللغة نفسها :

« وهـذي اللغـات التي أرهقوهـا
ستخـذل اطفالنـا في الصبـاح .. »

وقول شيء جديد يقتضي بالضرورة لغة جديـدة وطرائق جديدة للقول ، واللغة الجديدة لا تخلق من عدم انما المقصود هو تفجير امكانات في اللغة نفسها والوصول الى الجذور .

وقاسم واحد من شعراء اعلنوا عن نفسهم بعـد هزيمة حزيران ، ولا يمكن انتزاعه من تيار غاضب شاك بكل ما كان سائدا ، وكشاعر بالدرجة الاولى فقد وجـد ان النضال على صعيد اللغة بعدا من ابعاد نضاله بشكل عام وبعبارة احد الشعراء المعاصرين فهو يناضل ضد عفن اللغة وصدأها ، فهل اكتشف قاسم لغة ثانية ، بمعنى ادق هل استطاع تفجير امكانات في اللغة لم يسبق اليها؟؟

[انا شـهوة الهـدم
كل السلاطين احذية للغزاة]

ليس بمقدور المرء ان يجزم بجواب ما ، فالشاعر منذ اصداره (البشارة) اولى مجموعاته حتى مجموعتـه الاخيرة ـ الدم الثاني ـ يحاول وفي اقسى الشـروط ، والذي يهمنا منه ليس (منجزه) بقدر ما تهمنا الامكانات الكامنة في ذلك المنجز ، فهو كما اشرنا من قبل يسعى نحو تحقيق المعادلة في ان يكون شاعراً ذا قضية ويمجدهـا (فنيا) في الوقت نفسه .

فهو يعرف ان الكلمات ليست محكومة بظلال ثابتة، وبدلالات معجمية راكدة ، والكلمة تستمد دلالتها الجديدة في القصيدة من علاقتها الجديدة ومن السياق الشعري الجديد ايضا يقول : ـ

[أنهم يعرفـون
فالخبز لا يشبه الخبز والصوت لا يشبه الفم ..]
[تعالوا هنا لغـة لا تخاف
وارض ستشهـد فصلا رهيفـا وتسكن في الغيم قبل الشتاء

ويعلن الشاعر عن موقعـه الحاضـر وموقعـه من اسلافه الصعاليك والنكرات والضائعين ،

[لتفتح دفتر عشاقهـا الضائعين
ولسـت وحيـدا]

فهو يعرف جيدا نكهة (خبزه) التي هي نكهة (خبز) هؤلاء الاسلاف والمعاصرين المعروفين منهم والنكرات :

[دخلت من يعرفني ؟؟
اسم من الاسماء
أمتد من سورة ياسـين .. الى طفولـة الاشـياء
أبتكر الآية من أولها يا وطني المراق
كنت نهرا وشمس
تصعد فوق الهمس
كيف استحال صوتك الراعد كالهجوم
بحيرة يغرقها الوجوم ... الخ]

يؤخذ على قاسم حداد انجذابه المبالغ به نحو شعر ادونيس ، وهذه ظاهرة لا يحتاج كشفها الى عناء .. فقد صاحبت الشاعر منذ بداياته ، لقد قال مرة ، لا ضير في هذا التأثير ، فالشاعر يحدث ثقبا في الافق والاخـرون يوسعونه ، وهذه معادلة اخـرى لا تقل صعوبـة ، ان تمثل المنجز الشعري الذي احدث ثقبا لابد وأن يفضي الى تخطي ذلك المنجز نحو أفق اكثر اتساعا وبمعنى أوضح فان شهوة الهدم ، والخراب الجميل، وغيرها من الهواجس الادونيسية ذات التاريخ الشعري والفكري نجدها عند قاسم معبرا عنها احيانا بشعارية مباشرة كقوله :

علنا نستحيل النبوءة والانبيـاء
نصير خرابا يحول هذي الخرائب حقلا وبيت
أو : انا شـهوة الهدم ... الخ ..

يلاحظ ايضا ان الشاعـر باقترابـه من التجريـد والمطلقات يتخلى عن دقائق نابعـة من صميم تجربته ، تلك الدقائق هي وحدها التي تمنح شعره (هوية) محددة ، هناك قصائد مكتوبة في السجن ، ولا ادري لماذا تذكرت في الحال العديد من القصائد العربية التي كتبت في ظروف مماثلة وكانت ايضا اكثر اقترابا من التجريد والمطلقـات واكثر ابتعادا عن الدقائق والتفاصيل الحياتية والانسانية التي تشحن القصيدة بحرارة والفـة ، هنالك نمـاذج شعرية لا متسع لذكرها هنا لشعراء من العالم كتبت في السجون وفي ظروف شبيهة اقل تعاليا عن التفاصيل ان شاعرا كناظم حكمت على سبيل المثال يكتب في الزنزانة عن سرواله القطني وعن برودة الاسمنت وقد تأتي لحظة يجدف فيها ويلعن كل شيء .. انـه يرحـل في الذات الانسانية مارا بنقاط ضعفها وقوتها باللحظـات الممتازة والدنيئة على السـواء ...

× × ×

« غنفرينا وأول الماء حلم » قصيدة اقل طولا واكثر تماسكا واتساقا في نموها الداخلي من (الدم الثاني) وهي تتميز بنبرة هجائية ومرارات تبلغ حد السخرية :

[لماذا الكلام ؟
يمتد نهرا من الدم هذي الخريطة
في كل ارض لي الآن عاصمة للخجل
وعاصمة للبكاء]

ومن المرارات التي يبلغ الشاعر بها ذروة احساسه

بالتمزق :

[وطن واحد
حولوني الى قبعات وكوفية
الى خوذة يغادرها كل يوم شهيد ..]

كم من الافكار والهواجس المقيمة تجد لها تكثيفا شعريا بهذا المقطع ؟؟ ويلاحظ القارىء ان الشاعر بوعي أو بدون وعي أبقى احساسه بالامتزاج ، فالذين حولوا الوطن الواحد الى « قبعات » « وكوفيات » والى خوذة يغادرها كل يوم شهيد فعلوا بها كل شيء الا انها ظلت بالنسبة للشاعر نفسه خوذة واحدة يتناسل منها الشهداء .

او كقوله :

[موتي يغادر قرآنه
ثم يغلق باب السماء]

وباستثناء قصيدة (تحولات طرفة بن الوردة) فان ظلال التاريخ العربي والتراث العربي والدم القاتل والدم المقتول نجدها مصاحبة للقصائد كاشارات مباشرة او احالات ،

في قصيدة (تحولات طرفة...) نجد انفسنا في مواجهة محاولة لكتابة القصيدة الاستبطانية ــ القناع في وقت واحد ، ان أواصر القرابة بين الشاعرين الجد والحفيد كثيرة ، كلاهما عربي من البحرين وكلاهما كان مرصودا للقتل في عز الشعر والشباب .. وان افترقا في المصير ولكليهما قصة مع الشعر وذوي القربى والامراء ، السؤال الذي يتبادر الى الذهن هو : هل استطاع الشاعر القبض على ما هو جوهري وباق في تجربة طرفة ، او ما هي اوجه المعاصرة في معلقة جاهلية ؟؟

لنترك الاجابة على هذا السؤال للنهاية ، ولنبدأ بهذا التحريف الواعي والمقصود لاسم الشاعر ، فهو طرفة بن العبد البكري .. نسبة الى بكر بن وائل و (وردة) هي أم طرفة ومن المعروف تاريخيا ان طرفة قد يتم وهو صغير فأبى اعمامه من بني سعد ان يقسموا له نصيبه من ارث ابيه وظلموه .. فنشأ في بؤس شديد مع امه (وردة) ومن المعروف ايضا عن مصرع طرفة .. ان عمروا بن هند عندما تولى ملك الحيرة قد قتل طرفة وهو في الثلاثين ... الخ ..

ان محاولة قاسم حداد في هذه القصيدة ليست جديدة تماما في شعرنا العربي الحديث وهناك تجارب مماثلة سرعان ما يستحضرها القارىء منها اعترافات مالك بن الريب ليوسف الصائغ والصقر لادونيس والحلاج للبياتي .. الخ ..

لنقرأ معا هذه الرسالة ــ الوثيقة التي يشهرها قاسم حداد في قصيدته :

[من ... الدائم الذي لا ينام الا بين فخذي امراة ولا يتوضأ بغير الدم ولا تخلو سجونه من الشعراء والعشاق الى عاملنا في البحرين حين يصلكم حامل هذا الكتاب اعملوا سريعا على قتله من قبل ان يرف جفنه اليسار ولتحرقوا ما قال من اشعار ، واتوا لنا بالرأس والاخبار ... والسلام ..]

المفارقة الاولى في القصيدة هي ان القبائل العربية القديمة كانت تقيم الاعراس لميلاد الشاعر لكن الامر تغير كثيرا فيما بعد :

[لقد صاغوا لنا تاريخا من الكذب ولا يعطونه الفرح
لكن يعدون له السجن والنعش والمقصلة ويقولون :
لقد كان ..
[هل تناثرنا معا في الماء واجتزنا القبيلة
اخرجوني من الغمد / ناديت هذي بلادي
تامر فيها السماسرة الخلفاء
على الانبياء]

يتوحد الشاعران حيث تموت (طفول) الشهيدة والرمز ويتوجه طرفة برحلة تاريخية لاختيار موقعه من زماننا :

[وطفول /
خمرنا الثوري فلنشرب معا
حول الصحراء حفلا صاخبا
يزهو لكي نبقى معا]

لو أجلنا البحث في طريقة التناول والتعامل مع الرمز التاريخي وتفاوتها بين قصيدة حداد هذه وقصيدة الصائغ مثلا لقلنا ان الرمز (قتل طرفة) يمتلك ابعادا ودلالات اكثر تعقيدا ، فمالك بن الريب يشبه طرفة من عدة وجوه الاقبال على الحياة ، خذلان الاهل ، هجاء الامراء ، لكنه مات بلدغة افعى فيما كان يتقاضى نفقة دائمة من سعيد بن عثمان

وطرفة غدر وقتل في آن واحد ، واكثر من ذلك حمل أمر قتله بيده ، وله من العلاقات القبلية المتوترة (والافراد) صبيا ، والحماسة للشعر . بحيث لو ضاعت الابل يرجعها بأشعاره ــ له من كل هذا ما يجعله اكثر غنى كرمز (خام) حين يستخدم من قبل شاعر كقاسم حداد وفي وضعه بالتحديد .

القصيدة تفتقر في بعض الاحيان الى النمو الداخلي لبطلها ، ان الشاعر يلج اعماق بطله وسرعان ما يطفو ليقول هو ما يريد عكس ما هو متوقع من محاولات كهذه:

« رايت الذي سوف يحدث حاورني
ما الذي حول الغصن بيتا
وحولني ضحكة في البكاء »

هنا انتقال مباغت من الداخل الى الخارج .. من الانبثاق الى السرد من داخل القصيدة الى خارجها ، لقد كان طرفة .. قبل قليل هو نفسه الذي يقول .. او هما معا في لحظة امتزاج وها هما يفترقان : شاعر للقصيدة. وموضوع لها .

ليلاحظ القارىء (ضحكة في البكاء) انها تعيدني الى قصيدة مبكرة لقاسم حداد يناجي فيها خليليه متلبسا

امرىء القيس ليقول في نهاية القصيدة (قفا نضحك) بدلا من قفا نبك مطلع معلقة امرىء القيس ، ببساطة .. ان شر البلية ما يضحك هذا مثل قيل في ظروف لا اظن انها تختلف كثيرا ... فلو كان صاحبا امرىء القيس هما صاحبا حداد في سجنه لضحكا ، والحلة المسمومة يقدمها هناك ملك الروم .. اما هنا فان طرفة يعفينا بقوله : وظلم ذوي القربى اشد مضاضة .

المشكلة الاخرى التي تثيرها قصيدة « طرفة » هي استخدام مقاطع نثرية داخل القصيدة وهذه ايضا ظاهرة يشترك بها العديد من الشعراء العرب .. بل ان بعضهم ذهب الى حد اعتبار المقاطع الفنائية مداخل لاستدراج القارىء الى القصيدة ، وان كان لنا ان نسجل هنا ملاحظة فهي ان النثر في القصيدة ان لم يكن لـه ما يسوغـه في نسيج القصيدة وان لم يأت تلبية لضرورة نفسية ، اي ان لم يكن موظفا فنيا داخل القصيدة .. فانه سيكون اشبه بملصق او لعبة شكلية مجانية ، وهنا نقول ايضـا لم لا تكون القصيدة كلها نثرا ؟؟ اذا كان هـدف الشاعـر ان يوحي لنا بانه بلغ درجـة من التوتـر بحيث استعصت مفرداته على الخضوع لنظام موسيقي مسبق وجاهز ؛

تواجهنا « نكهة الرّعـد » بعـدد اكبـر من صيغ الاستفهام التي احصيناها في قصيدة « الدم الثاني » ان تركيب ادونيس لجملته الشعرية ــ وهـي جملـة ذات هوية ــ نجد ظلال هذا التركيب وصداه في الكثير من الاماكن في هذه القصيدة . . ان هذا التركيب مثـلا لادونيس :

[نادرا ما ينطق البحر ولكن نطق البحـر
يبسـنا]

الفجاءة التي تأتي في نهاية الجملة والتي لا تنبىء بها النبرة السردية :

نادرا ما ينطق البحر ولكن نطق البحر . . هي (يبسنا) ومثل هذا التركيب لدى ادونيس يوظف تماما كما توظف الوقفات الايقاعية في قصيدته بهدف احداث « هزة » او صدمة توقظ القارىء من خدر الرتابة ، نجد عند قاسم التركيب نفسه على سبيل المثال :

[اعذريني خائف من لغة الحزن عليك
اشتعلنـا]

كذلك [شجرة الدهشة في ثوبي]
و [البس الشمس / اغتربنا]
[ولكن سوسة هذا العصر / هذي المهزلة]
يستوقفنا في « نكهة الرعد » قول الشاعر :
[ارفضوا أن يضحك الطفل من الحزن
اخرجوا يافرحـة مفتعلة]

لكأنه يذكرنا بقصيدتيه السابقتين حين قال (قفـا نضحك) و (ضحكة في البكاء) وهو لا يريد للطفل القادم الانقى والاقوى وابن المستقبل ايضـا .. ان يتبـدد في السخرية باعتبارها ذروة المرارة التي تنفقىء في الشاعر نفسه فيستريح ،

« زهرة الحزن » وهي قصيدة كتبت عام ١٩٧٣ ، بسيطة وغنائية وتخلو تقريبا من المغامرة الشـكلية التي نجدها في قصائد قاسم حداد الاخرى ، انهـا تهـادن الاشكال الشعرية التي كتبت قبل ربـع قرن بظلالهـا الرومانسية والحاحها على القافية حتى لتبدو احيانـا مقحمة وناتئة واشبه بالتثنية الرياضية :

[هذه الهاربة العينين والجرح الذي يضحك أمي
هذه الخاصرة التعبى من الحزن وبرد الجهة الاخرى
ومني
هي أمي .
هذه الثلجية الفودين / من حول هذا الليل صنديدا
يغني
آه يا امي لقد اعطيتني صوتا له
طعم الملايين التي تمشي الى الشمس وتبني]

ان القارىء لا يستسيغ تلك الصـورة التي يـرى الشاعر من خلالها الام (ثلجية الفودين) تعبيرا عن كبرها في السن ، وتبدو الصورة نشازا في برودتها وموقعها من الحرارة التي تشع من الصور المجاورة لها ، وهـذا على اية حال راي انطباعي قد لا يشترك فيه قارئان .

[لك يا هاربة العينين والجرح الذي
يـرقص في الحـزن اغانـي جديـدة
أنت في ذاكرة التاريخ ورد عاصف يأتي
وفي السجن قصـيدة]

هذا المقطع الاخير من « زهرة الحزن » القصـيدة الاخيرة اكان ينبغي لنا ان نبتدىء به ، وان نقرأ الديوان بدءا من هذه القصيدة ؟ ربما نكون قد فعلنا .

كتب

منزل العرائس

قصص : احمد خلف

عرض : خضير عبدالامير

يقدم القاص احمد خلف في مجموعته الجديدة (منزل العرائس) تسع قصص يرى فيها القارىء والناقد تجربة الكاتب القصصية ونزوعه نحو التطوير والنضج من خلال عملية الكتابة التي نزع فيها الى رفد الواقع ، وسبر غور النفس ، وتصوير الازمة الخاصة ، والتعبير عن المعاناة النفسية وفق مضامين او طروحات عايشها عن قرب او بعد متوصلا الى اهمية الفنان في اكتناه سر الحدث وتقديمه وفق شكل جديد .

ولكن رغم اعجابي بقصص احمد خلف وادراكي لمعاناة الكاتب وهو يقدم عملا قصصيا فنيا ، فان هذا لا يمنع من تسجيل بعض الملاحظات التي عنت لي وانا اطالع هذه المجموعة .

منها ان القاص نفسه كان أحادي الرؤية وهو يقدم نماذجه او يحركهم في مسار قصصي ابداعي ، وهذه الاحادية انطرحت بصورة عامة في رؤية البطل للاشياء من خلال ادراك القاص للقصة . فبطله يتحرك ضمن وجود واحد ومساحة مكانية وزمانية واحدة بحيث يتخذ موقفا ثابتا من الحياة ومن الاخرين وينزع دون ان يدري الى الاشادة بدور النفس المنفصلة عن واقعها والرافضة لبعض تقاليده وسكونيات المجتمع .

ولو حاولنا ان نتتبع سيرة هذه الشخصية الواحدة والتي تتكرر في كل القصص سوف نجد شابا في الخامسة والعشرين او في الثلاثين ، ويبدو على شيء من الثقافة وان لم يتضح هذا بصورة جيدة او عالية ، حزين ، متوحد ، لا يحب الناس ، متفرد بحسه الداخلي ، لا يشارك الاخرين ولا تهمه الاحداث التي تحيط به ينظر الى الجميع نظرة استعلاء فوقية رغم اندحاره في الحياة احيانا ، له طاقة على امتلاك حالة الذهول والسخرية من الاخرين والرؤية الفوقية للاشياء ثم امتلاكه للمراة الشابة ووقوفه موقف الاستاذية منها ومن اسئلتها وهمومها واحاسيسها وآمالها ثم تركه لها ساعة يشاء .

هذا الموقف من البطل فجّر حوارا جامدا ومقتضبا ومتقطعا بينه وبين المراة ، لا يشده ببعضه شيء نتيجة الانتقالات الكثيرة التي يفترضها القاص عند شخصيته ، ومنها بعض النماذج ، وغيرها كثير .

ففي قصة (الايام الموحشة) تساله الفتاة :

— هل تحبني فعلا ؟

يجيبها :

— لم افكر في التخلي عنك

وفي قصة (نجمة النهار)

يسال الاستاذ الولد :

— لماذا ضربت النافذة بذراعك ؟

يجيبه :

— لم انتبه لقد ضربت .

وفي قصة (كرنفال ابيض) تدعوه فتاته الى حفلة في بيتها وعندما تحضر تقول له :

— لقد جئت في الوقت المناسب

يسالها :

— ماذا تقصدين بالضبط .

وهكذا تتكرر مثل هذه الجمل المتقطعة في اكثر القصص محاولة منها للوصول الى حالة من التغريب او افترضها عند الشخصيات .

الرمز في قصص المجموعة :

قبل ان ابدأ باستعراض مواضيع القصص اود ان اتناول الرمز الذي حاول القاص ان ينزع اليه او يتوصل من خلاله الى وجود معادل لوضع شخصياته ولاحداث

قصصه . فقد توصل الى الموت في قصتين (هنا في المكان البعيد) و (نجمة النهار) وعمد الى تحميل قصة (كرنفال ابيض) برمز الصندوق والجدة وقطعة الجلد ثم حزمة الاوراق . ثم يحث (يونس) عن الظمأ او الموت او الضرب في متاهة الحياة في قصة (سهم في غابة) .

والرمز هنا يتداخل احيانا في القصة ليتحول الى اسئلة واحيانا يكون قائما بذاته وبدون تفسير .

ولو حددنا تفسيرا معيّنا لرمز هذه القصص وفرضناه على القارىء لربما قدمنا اليه شيئا جاهزا ، او حملنا القصص بما لا تطيق ، ولتوصل هو الى شيء اخر، فالرمز عادة يختفي داخل صورة موحية كما كان يعبّر عنه الشاعر (استيفان مالرميه) والصور الموحية هنا واضحة ولكنها تتعقد في النهاية او تصبح لا معقولا او حتى وهما بعد ان كانت حقائقا ثابتة ، ولـذا فقد تتعدد التفسيرات في حالات كهذه لانها تتخطى الكشف عن الحقائق النفسية او معالجة المشاكل الانسانية والاجتماعية العامة . لذا فاستخدام الرمز يخضع لعمليات ثابتة في العلم او في سايكولوجيا النفس لا في توخي الغموض .

القصص :

١ ـ سهم في غابة :

نفهم من هذه القصة بان (يونس) البالغ من العمر ثلاثين عاما تقريبا مصاب بالجنون او هو شخص ابله كما تطلق عليه امه ذلك . يحب فتاة جميلة في الخامسة والعشرين . الفتاة تعجب من حب هذا الابله لها فتتقرب اليه ثم تسأله :

ـ لماذا تحبني دون الاخريات ؟

ويقع يونس في تخبط . فكلما حاول اصلاح الامر وقع في أسوأ ويهرب ليختفي في خان . ومن هناك يأخذ فرسا يدخل بها غابة نخيل ويلتحمان معا ، هذه فكرة قصة سهم في غابة .

والواقع ان المؤلف يخضع قصته لصور يريدها هو ويعجب بها فقط ويتمثلها ويحاول ان يصورها بلغة تهبط مرة وترتفع اخرى حتى يوقع القارىء في حيرة من امر شخصية (يونس) هذا المختفي في زريبة الخان فما هو بالضبط ؟

ابله ؟ ، انسان سوي مثقف ؟ ، رجل مطارد من قبل فئة ؟ ، رجل شاعري يحلم ويستمتع بالوجود ويخلق من مواقف الضعف قوة وعزيمة ؟ ، لاندري او نفاجأ في النهاية حول ايقاع الغابة التي تبدو لا نهائية .

يحاول القاص ان يستعمل الاقواس في قصة (شجرة في شارع فرعي) وبعض القصص الاخرى .

والاقواس لديه تعني تعبيرا جديدا عن وضع الشخصية او المكان ، او استطرادا جديدا ايضا لم يستطع ان يفيه حقه في السرد فاردفه بوجود عبارة او جملة جديدة مثل : (كانت تقف وحيدة وراء الباب الزجاجي المطل على الشارع ، تحدق بعينين زائغتين في الطرف البعيد من الشارع الفرعي (شارع يشرف في زاويته القصية على طريق عام تخترقه سيارات واجساد لرجال ونسوة واطفال يعبرون نحو ازقة وشوارع فرعية اخرى) . او يقول عن امراة تغسل سروالا في طست : هي ذي تعود الى دعكة من جديد وسط رغوة الصابون الكثيفة (اني اضعه بين يدي واجعله يتلاش وسط بخار الماء) . وغيرها في نفس القصة .

ولو حاول القاص ان يرفع الاقواس لما حصل اي تغيير في صورة السرد ، او في صورة المراة وهي في حالتها . حالة العمل اليدوي وحالة الهمهمة مع النفس ، وحالة الاقواس او استعمالها كما يقدمها بعض النقاد ، وكما يستعملها بعض الروائيين وخاصة مالك حداد في روايته (ليس في رصيف الازهار من يجيب) هي ان تنقلنا من حالة السرد الاعتيادية الواضحة امام اعيننا الى حالة ذهنية خالصة ، وبذا نكون قد عرفنا المكان والاشياء وان نلم ببعض من حالة ذهنية يحس بها البطل او الشخصية . ونتوصل في صورة العمل القصصي او الروائي الى بعدين : الحاضر والماضي وليس الماضي باجمعه وانما جزء منه المتمثل بالذكرى او ما تحمله الشخصية من شعور او احساس نتيجة وجودها امام الحدث المسبب . وعادة تكون هذه الاقواس بمثابة متنفس لبطل القصة او الرواية ليعبر عن حالة تملكته وهو في موقفه هذا .

اما الموضوع الاصلي للقصة فهو المتمثل بخيانة الرجل لزوجته والمراة الكادحة لنفسها ولمبادئها التي دافعت عنها بالدم في المرة الاولى وملخصها :

هو ان امراة غسالة للملابس تدخل البيوت . يحاول شاب متزوج من امراة موظفة وبغياب زوجتهان يراودها عن نفسها فتمتنع عليه وتطعنه في وجهه بمدية تسبب له جرحا نازفا .

وبعد اسبوع او اكثر تعود لتزاول عملها في نفس البيت فتجد الشاب امامها يراودها بنفس الحدة فتلين امامه ويرمز القاص الى التحامهما الجنسي بلهيب النار الذي يحرق البيت في الوقت الذي تعود الزوجة الشابة من عملها ، (ومناخ آسر من التوجس يطوف في الغرف وحجراته) (ص٢١) . اود ان اتساءل لماذا تسقط المراة الكادحة دائما ؟ ولماذا لم يتخل الرجل العصري المثقف عن نزواته المشتعلة بالرغبة وله زوجة عصرية وبيت ؟ في قصة (العزف صمتا) يحاول القاص ان يقدم معادلا بين الصورة الجامدة وما تفرضه طبيعة الحياة من حركة وان يدين المراة بكونها ذلك اللغز امام الحياة والموت . اذ هي في كلتي الحالتين قد حكمت بالموت على الرجل في الصورة ، وعلى الرجل الاعمى . ولكنه لم يرق الى مستوى الادانة ولم يمنح القارىء ذلك العمق المحفور

بين سلمان وبينها وانما اشار اليه اشارة فقط واغرق القصة في تفصيلات لا تخدمها مثل لقاء المقهى ومواجهة البعض من الداخلين وشكوك احدهما بسلمان ، الى الحوار العدائي بينه وبين صاحب المقهى مشيرا بذلك الى ان الجميع يعرفون مدى العلاقة بين الاثنين الاعمى وصاحبه، لا بل صاحبه وزوجة الاعمى وكأنه هنا يريد ان يحدد المقولة العتيقة ، الزوج آخر من يعلم ، او الاعمى الذي لا يعلم .

وملخصها : اعمى وصديقه . الصديق ملازم الاعمى لغاية معينة ، والاعمى يحاول ان يتوكأ به ويتحدث معه ويسمعه بعض الحانه الموسيقية . ويكتشف الاعمى حقيقة علاقة زوجته بصديقه حينما يحادثه ولم يجده في مكانه . كما يحاول ان يؤكد او يعطي صورة لمكانهما داخل البيت بعبارات متداخلة وغير واضحة مثل :

(كان الواحد منهما ، حتى يجتاز عتبة البيت الداخلية ويصبح لا في احدى الغرفتين بل في الممر الداخلي المستطيل للبيت ، عليه عبور عدة امتار حتى يصبح بعيدا عن الاخر في جلستهما المنفردة لا ان يجتاز مسافة معينة في قصرها قط ، بل يغيب عن الاخر في عالم مغاير تماما ان يصبح جزءا من الحب او جزءا اخر من دناءة) (صفحة ٣٥) .

(هنا في المكان البعيد) و (هناك تحت المطر) قصتان يحاول القاص ان يرمز بهما الى ورطة المثقف بالمرأة وكما تطرحه القصتان من رمز .

فهي تبدو ملتصقة به وذات امنيات ، وهو يبدو شديد التعاسة ويدور بها في اماكن عديدة تنتهي عند شاطىء النهر حيث يبدو بطل القصتين كما ذكرته في البداية من التوحد والانسلاخ عن واقعه ثم تعمق كل هذه الاحداث في قصة (كرنفال ابيض) حيث يتكرر الحدث تماما كما في قصتي (هناك تحت المطر) و (هنا في المكان البعيد) وهو نفسه ، ذات الشخص الذي لا يطيق علاقته بالمرأة ويحاول ان يتفرد بنفسه او يصنع عوالم يتخيلها وذات خصوصية معينة بحيث يجعل من الاخرين، صديقته الشابة مثلا وبقية الناس اشياء مجردة لا تفهم ولا تعي موقفها في الوقت الذي يكون غارقا في سلسلة من الاوهام المصنوعة والتي لا تقدم بديلا عن حركة الحاضر المتمثلة بالعلاقة بينه وبينها .

لقد حمل القاص قصة (كرنفال ابيض) ثقلين الاول التقاؤه بالمرأة العجوز في محاولة منه ان يكتشف سر الرجل ذا الاربعين عاما ، والوجه الجاد والنظرة الشاملة والعينين العميقتين ويستطلع امره . والثاني وجوده مع مها الفتاة اليانعة وقناعة الذي يمثل كهلا في الاربعين ايضا وجهه مجعد . من هنا يحرص القاص على تحديد الرمز الذي يقصده والذي نطالبه نحن بان يخبرنا عنه ، كما ان القاص يحاول ان يكوّن من الصور رموزا عديدة وهي ليست بذات رموز مثل مها . العجوز ، الرجل ، اللوحة التي تمثل التنين والمصارع والاقنعة وغيرها من الصور المحتشدة . اما في قصة (سلالم المياه) فنجد الاحداث تتابع من خلال سيل من الذكريات تنثال اضافة الى الصورة الاصلية المتواجدة في القصة وتتابع الاحداث هنا ياتي بصورة عفوية ، فبعد وقفة خصام قصيرة بينه وبين زوجته يحاول ان يأخذ (صرة) ملابسه فيذكره صندوق زجاجي بايام زواجه الاولى فيسرد كل شيء عن لقاء آته بزوجته في الحدائق العامة . وبعد ان يستعيد الحوار القصير ، نعرف ان بطلنا قد تزوج ويعود الى ولده والى جيش اللعب التي يجرها خلفه وتبدأ الام تراقب ولدها وهو يلعب لعبة ملغزة ، بان يصنع من بعض الدمى جوقة موسيقية حول دميته ، عروسته التي احتضنها وطلب من العازفين ان يسمعوها شيئا (ص٨٨) . ويتم الانتقال الى ايام العرس الاولى والى الضيوف ثم العودة الى الطفل .

وفي المقطع الثالث كانت تحدث نفسها بمعزل عنه وعن الصبي ، عن زوجها الذي يسهر مع اصدقائه ، وتعود بها الذاكرة الى طفولتها واهلها . وتتلخص بخصام من البنات والاولاد فيحاصرونها وتغرق الفتاة .

اما الشكل المعروضة فيه ، فقد كان لونا متعبا للقارىء ومتداخلا بين نقلات سريعة تمثل الماضي والحاضر ونتعرف لكل هذا عن طريق السرد ، والقصة مفرقة باشياء زائدة تماما وبالعديد من العبارات مثل :

(حاولت انتزاع الدمية منه فلم تنجح ، من جديد ارتفع حس العطش في صدرها ، عطش في الغرفة ، عطش في البيت والشارع ، عطش في كل مكان ، ترى هل ينتاب الناس العطش) .

اما في قصة (نجمة النهار) فنجد اولادا في القرية

يلعبون مع الفتيات الا هو الفتى الذي يرفض اللعب مع فتاة هزيلة ، وحينما يأتي معلم جديد للقرية ومعه ابنته ، يلعب بطلنا مع هذه البنت وتحصل عملية غيرة من البنات والاولاد فيحاصرونهما وتفرق الفتاة .

يرمز القاص الى هذه الفتاة بنجمة تظهر متألقة في النهار ، وبعد غرقها تختفي هذه النجمة وتبقى شجرة الصفصاف رمزا للخضرة الخالية من الثمر وهو رمز يخص القاص به بطل قصة (نجمة النهار) الذي فقد صديقته ، والملاحظ ان القاص يحاول ان يقول اشياء كثيرة وحينما يعجز يبدأ يدور حول الحدث نفسه الى ان يتوصل الى النهاية التي يبني عليها مجموعته القصصية منزل العرائس التي تتعلق بالحياة الخاصة للمراة من خلال رؤية شاب يعيش حياة متوحدة ولا اقول بوهيمية .

الايام الموحشة :

تختلف هذه القصة في موضوعها او في تناولها ، ولكنها تبقى مهتمة بالمراة ، او بهذا المنزل الكبير الذي يجمع عواطف النساء .

الام مطلقة والولد يعيش مع ابيه ولا يعرف شيئا عن امه . والقصة تبدأ بلوحات ذات حس اليف . اذ يلتقي الولد بالمراة ويدور معها في عدة اماكن . هذه هي اللوحة الاولى ، اما الثانية فهي علاقات الشاب بأبيه وتبدو هذه العلاقات فاترة واللوحة الثالثة اكتشافه لامه المطلقة ولقاؤه بها وهذا اللقاء ، او هذه الرؤية في القصة هي الاضاءة التي استطاع المؤلف ان يسلطها على قصته الدافئة هذه .

اذن هذه اللوحات تشكل اياما موحشة كئيبة تتداعى ذكرياتها في مخيلة بطلنا الشاب آونة واخرى يرفضها في محاولة منه للهرب من واقعه المثقل بآلام الحرمان .

والقصة ارتداد من الحاضر الى الماضي ثم العودة الى حياة الحيرة التي تبقى ملازمة لبطلنا الشاب .

ثمة اشياء بدت طافحة في جسد القصة واود ان استعيدها .

تسأل الفتاة النحيلة صديقها :

— هل تقول انك فقدت امك منذ طفولتك ؟

قلت لها : هذا واضح جدا .

كيف كان الامر واضحا جدا ؟!

الملاحظة الثانية ، هي اغراق القاص في رسم تكوينات وصور من خلال وجود الزخرفة الزجاجية على جدران المطعم وهو جالس فيه مع صديقته ، وهو امر لا يدخل في صميم القصة ولا في حدثها وتشكيلها واعتقد انه امر استهوى القاص فقط وحتى افتراضاته بشأن وجودها مع شابين حيث تعكس صورتها المرايا .

والملاحظة الثالثة ، ان القاص يستعمل كلمة فعلا في حواره وبدون تخصيص ، وكذلك يستعمل كلمة بالضبط في سياق القصة والحوار كذلك كما يعيد بعض سياق الجمل مع تغيير طفيف وفي اكثر من موضع او موقف وهذا يدل على ان القاص يفتقر الى لغة مناقشة عامة ، يستطيع من خلالها ان يقدم فيها فكرا ورؤى وموقفا من النفس ومن حركة الواقع .

وهذا لا ينطبق على القاص احمد خلف فقط بل على اكثرية قصاصينا وانا واحد منهم . وعلة ذلك هو النقص الواضح في قراءآتنا الجمالية والفلسفية والمسرحية بصورة عامة .

البنيــة القصصية في رسالة الغفران

تأليف : حسين الواد
نقد : رضا الكشو

يعسر ضبط ما كتب عن رسالة الغفران من مقالات ودراسات فقد تعرض اليها طه حسين في كتاب « تجديد ذكرى أبي العلاء » وكتاب « مع ابي العلاء في سجنه » وخصها محمد مندور « في الميزان الجديد » ببعض المقالات وماذا بعد « الغفران » لبنت الشاطىء ، على ان كتاب « البنية القصصية في رسالة الغفران » للاستاذ حسين الواء الذي اصدرته الدار العربية للكتاب في تموز ١٩٧٥ لا يخلو من طرافة بلهو كما عده صاحبالتقديم الاستاذ التوفيق بكار مغامرة من مغامرات البعث اقدم فيهـا صاحبها على تجربة عسيرة . . . بعيدا عن السبل المأمونة فقد حاول بجراة لا تنكران يطبق على تأليف من اقوى التآليف الروائية في الادب العربي القديم احد المناهـج التي استنبطتها الابحاث الادبية المعاصرة في اوربا لمعالجة النصوص القصصية واتبع حسين الواء مبادىء (الانشائية الهيكلية ــ Poétique Structurale

فالانشائيون لا يعنيهم من العمل الادبي المفرد مضمونه وانما يعنيهم منه شكله الذي هو صورة ما يحققه ــ في كيانه الباطني ــ من مقدرات « الادبية » ومنهم من اعتني كتودوروف Todorov بدراسة القصة فحصـروا مبحثهم في معرفة الهيكل الكلي الذي هو قوام الشـكل القصصي عامة ويمكن اعتباره كالخلية الام تتولد عنها جميع القصص ــ ما كان منها وما يكون ــ وهكذا صارت القصة لديهم جملة لها نحوها وقد تتركب من مبتدأ وخبر ومن فعل وفاعل ومفعول به فتكون اسمية (القصة النفسانية) او فعلية (قصة المغامرات) وتكون خبرية (القصـة الواقعية) او انشائية (السير والاساطير) واستلهمـوا مبادئهم من الالسنية لصلة الاداب الوثيقة باللغة الا قليلا منها اخذوه من المنطق الرياضي .

وقد طبق حسين الواء مبادىء الانشائية على علاتها واستكشف على ضوئها القوانين القصصية في رسـالة الغفران مستنبطا بنيتها الداخلية ، عمد هذا الباحث الى النص فطله مقطعا مقطعا ونفذ الى العلاقات الخفية التي تهيكله من الداخل تحت ظاهر اللفظ . ووقــع الاهتمام بالرحلة في رسالة الغفران وسبب انتقال المعري الفجائي من الحديث عن رسالة ابن القارح الى الطواف به في الجنة والنار .

واستنتج حسين الواء علاقة اتحادية بين نصـي الرسالتين استهل ابن القارح رسالته بالفاتحة (ص١٧) واستهل ابو العلاء رسالته بالفاتحة ايضا (ص ١٢١) ورد في رسالة ابن القارح « جعلني الله فداه (ص ١٧) ورد ابو العلاء » فهمت قوله جعلني الله فداه (ص٣٧٣) وذكر ابن القارح في الصفحة ٢٠ وردت الى حلب وذكر ابو العلاء واما وروده حلب حرسها الله (ص ٣٨٥) وقال ابن القارح ولكنني اغتاظ على الزنادقة (ص ٢٦) واجابه ابو العلاء واما غيظه على الزنادقة (ص ٤٢٠) وروى ابن القارح ومن ظريف الاخبار ان بنت اختي سرقت لي ثلاثة وثمانين دينارا (ص ٦٠) وتعرض ابو العلاء الى هـذا الحدث » وسرتني الدنانير اليه (ص ٥٥١)

اذن رد المعري على نفس المسائل التي رسمها ابن القارح واتبع نفس الترتيب ، ونستنتج من هذا التوافق بين النصين ان الرحلة زائدة في رسالة الغفران اذ ليس لها ما يقابلها في رسالة ابن القارح . لكن ان بحثنا عـن علاقتها بنص الغفران أدركنا قيمتها . فالرحلة مقصودة من المعري ملثما أثبته النص قوله « وقد اطلت في هذا الفصل ونعود الان الى الاجابة عن الرسالة » (ص٣٧١) وقوله ايضا ولا احكم على بشار بأته من اهل النار وانما ذكرت ما ذكرت فيما تقدم لأني عقدته بمشيئة اللــه (ص ٤٢٤) .

ولادراك قيمة هذه الرحلة طبق حسين الواء على نص رسالة الغفران طريقتين في التحليل الهيكلـي : القراءة الوظائفية والقراءة السياقية .

تقوم القراءة الوظائفية على استنباط العناصـر المفاتيح والبحث عن العلاقة الموجودة بينها . اما القراءة السياقية فتبحث في « التسلسل النصي » للـرواية . فينبني النص مثلا على ثلاث مقطوعات هي (أ) و (ب)

و (ت) وهناك فرق بين ان يرد النص على هذا الترتيب وبين ان يرد على النظام الآتي (ت) و (ب) و (أ) ونتبين قيمة هذا الترتيب في التعبير الخرافي تبدأ خرافات باعتداء شخص على آخر وتبدأ اخرى بتهيئة الاعتداء وتبدأ خرافات اخرى وقد مر زمن على الاعتداء . وكذلك الشأن في القصص البوليسية تبدأ بعض القصص بارتكاب الجريمة ثم يتم البحث في كامل النص عن المجرم . وتبدأ قصص اخرى وقد مرت مدة على ارتكاب الجريمة وتبدأ الاخرى بالاستعداد للجريمة فالنص الادبي اذن نظام من الاحداث يرتبط بعضها ببعض . لهذا حاول الناقد تحديد احداث نص رسالة الغفران وضبط العلاقات بينهـــا للكشف عن بناء الاثر .

تبدأ احداث رسالة الغفران بوصف الجنـــــة ومشمولاتها شجر ، ولدان انهار . آنية سمك وقد طفت الاسماء والصفات في هذا الجزء وظلت الحركة رتيبة : قيام وقعود . كما تعددت الجمل الشرطية المبدوءة بلو المعبرة عن الاستحالة ، وبهذا انعدمت الحركة في الصفحات الاولى ، على ان القارح يظهر بعدها في مجلس منادمة فتعلو الاصوات وينشد الشعر وتقذف الاواني في انهار الرحيق ، ثم يركب ابن القارح نجيبا من نجب الجنـــة وتكثر الافعال في هذا الجزء موحية بالتنقل والحركة : يركب نجيبا ـ يسير ـ ينصرف ـ يمضي ـ وينهي بعدها البطل (ابن القارح) نزهته متكئا على مفرش من سندس ويحمله الغلمان الى محله المشيد بدار الخلود وغصون الاشجار تنضحه بماء الورد والثمرات تناديه او تنقضب فتحملها القدرة الى فيه واهل الجنان يلقونه بأصناف التحية ، تنبني الرحلة على مقاطع ثلاثة ، تبدأ بالهدوء وتنزع الى الاضطراب وتعود الى الهدوء من جـــديد بسكون ابن القارح واتمامه طوافه في الجنة والنار .

لكن هل اقتصرت الحركة على ابن القارح دون بقية الاشخاص ؟ سكن بقية الاشخاص عند تحرك ابن القارح وتحركوا عند سكون ابن القارح . والعلاقة تقابلية بين البطل وكافة الاشخاص ويعثر ابن القارح على بقية الاشخاص صدفة « وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين » وينصرف مولاه الشيخ وصاحبه عدي فاذا هما برجل يحتلب ناقة » « وينظر فاذا عنترة العبسي » . ضمت المقاطع كما تدل عليها هذه الاستشهادات وبقية صفحات النص بواو العطف واذا الفجائية ، ولا تسبب المقطوعة الاولى المقطوعة التابعة لها . وهكذا تبدو لنـــا الرحلة مجموعة من الاحداث وردت بصورة اعتباطيـــــة وانضمت الواحدة الى الاخرى لسير ابن القارح في الجنة على غير منهج ، وتمكن خاصة الانضمام بين المقاطع المؤلف من تضخيم رحلته او من اختصارها ، وندرك عندئذ ميزة هيكل الرحلة في رسالة الغفـــران فهي تتصف « بالانفتاح » مثلما بينته لنا القراءة السياقية . امـــا القراءة الوظائفية فتدلنا على ان الرحلة ابتدات بالحديث عن الشجر « فقد غرس لمولاي الشيخ ... شجر مـــن الجنة لذيذ اجتناء (ص١٣٢) ثم عن الولدان « الولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وقعود ص١٣٣ ثم عن الانهار « وتجري في اصول ذلك الشجر انهار تختلج من ماء الحيوان » (ص١٣٣) ثم عن الآنية « ومن تلك الانهـــار وان على هياة الطير السابعة ص ١٤١ ثم عن السمك » واذا من الله ـ تبارك اسمه ـ بورود تلك الانهار جـــاء فيها الوارد سمك حلاوة (ص١٥٩) .

وتكون هذه العناصر الشجر + الولدان + الانهار+ الآنية + السمك = مجلس شراب .

وتعددت مجالس شراب ابن القـــارح بالرحلـــة . واستغل الولدان في الجنة لغايتين .

« تمثلت الاولى في الموسيقى والغناء والـــرقص » فينتفض فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشي الجنة وبأيديهن المزاهر وما يلتمس به الملاهي » والجانب الثاني جنسي اذ يخلو ابن القارح ـ لا اخلاه الله من الاحسان بحوريتين من الحور العين . . . ويقبل على كل واحـــدة منهما يترشف رضابها . نلاحظ اذن العلاقة العضوية بين الوصف في بداية الرحلة وبقية احداث الرحلة كما لاحظ صاحب هذه الدراسة بواسطة القراءة الوظائفية » ان العناصر التي بنى عليها الاطار هي العناصر التي بنيت عليها الرحلة بل ان انتهاء الرحلة نتج عن استعمال عناصر الاطار جميعها .

حقا استنتج حسين الواء في دراسته معاني طريقة، مكنته القراءة السياقية من الاهتداء الى البناء الهيكلي للرحلة وتمثل ذلك في تتالي مقطوعتين متقابلتين من حيث الحركة والسكون وفي « انضمام اجزاء الرحلة بعضها الى بعض انضماما اعتباطيا » فنتج عن ذلك ان جاء هيكل الرحلة منفتحا تمام الانفتاح اي قابلا للتواصل والايجاز ومكنته القراءة الوظيفية من التفطن الى العلاقة الموجودة بين اطار الرحلة واحداثها .

واقتضت هذه المنهجية الجديدة في الدراســـة مصطلحات حديثة جمعها حسين الواء في آخر دراسته ، فأثبت المصطلح العربي مشفوعا بمقابله الفرنسي محاولا شرحه ، ذكر مثلا لفظة « هيكل » ومقابلها الفرنســـي Structure وحاول شرحها ذاكرا « هي بناء تكونه اجزاء متضامنة تضامنا يجعل كل جزء يرتبط بالآخر ارتباطا متينا الى حد ان كل واحد منها يستمد حقيقته من علاقته بالآخر .

كما ذكر حسين الواء في الصفحات الاخيرة مـــن دراسته المراجع العربية والمراجع الفرنسية التي اعتمدها وتمكن مثل هذه القائمة القارىء من مزيد التعمق في هذه النظريات النقدية الجديدة .

وحبذا لو يتابع حسين الواء هذه الدراسة فيكشف لنا عن المدلولات الاجتماعية لهذه البنية القصصية .

وعلى كل فدراسته طريفة نظرت الى كامل نص رسالة الغفران وأنفذت الى هياكل النص وعلاقـــاته متجاوزة النظرة القديمة المتمثلة في تتبع السجع والازدواج والمحسنات البديعية تتبعا جزئيا .

رسائل وتقارير

تقرير المسرح

ماذا بقي من « الزير سالم » ؟

الملاحظات عن عرض ١٢ آذار

تحت شعار « الفنان كالسياسي(١) كلاهما يصنع الحياة بصيغ متقدمة » أقيم المهرجان الفني الثاني لجامعات القطر . واستضافته هذا العام مديرية النشاطات الطلابية في جامعة بغداد ما بين ١١ و١٥ آذار (مارس) ، واشتمل على فعاليات فنية مختلفة ، كان نصيب المسرح منها أقل مما اعلن عن نية تقديمه . اذ لم تشترك سوى جامعة الموصل بعمل مسرحي يقيم هو « الزير سالم » لالفريد فرج. في حين كان المقرر اشتراك فرق جامعات بغداد والمستنصرية والبصرة والتكنولوجية ومؤسسة المعاهد الفنية بعمل مسرحي واحد . واذا ما قيست حصيلة المهرجان الحالي بحصاد العام الماضي ـ وان لم تكن في مستوى الطموح ـ فان النتيجة مؤسفة بعد ان انتعشت الامال بان نهوضا قد انتاب المسرح الجامعي بعد فترة الخمود الطويلة التي تتحمل اطراف عديدة مسؤوليته ومن بينها مديريات النشاط الطلابي في الجامعات التي تقع على عاتقها مهمة الاخذ بيد المسرح الجامعي كي يحتل مكانته اللائقة في ظل التطور العاصف الذي تعيشه العملية التعليمية في قطرنا .

سبق لفرقة مسرح الجامعة التابعة لكلية آداب الموصل الالتقاء بجمهور العاصمة حين عرضت عليه في تشرين الثاني (نوفمبر) من عام ١٩٧٧ ولاول مرة مسرحيتيها « المؤلف والبطل » لمحمد عطاالله [راجع تقرير المسرح المنشور في العدد العاشر الصادر في تموز (يوليو) عام ١٩٧٧ الذي تناول المسرحية عند عرضها في الموصل] و « فرح شرقي » لوليد اخلاصي . وقام شفاء العمري باخراج المسرحيتين . وتعتبر مسرحية « الزير سالم » هي الخامسة في رصيد العمري داخل الفرقة .

ان تواصل فرقة مسرح الجامعة العمل الجاد في مدينة لا تضم سوى فرقة اهلية واحدة (تحولت قبل أشهر الى فرقة رسمية محترفة) وفرق هواة تفتقر الى ما يلزم من مقومات يعتبر ـ بحد ذاته ـ كسبا طيبا للحركة المسرحية . وان استمرارها على الانتاج دليل حيوية قسم المسرح في الكلية الانفة الذكر . وحتى الان تقاسم مسؤولية اخراج مسرحيات الفرقة الست الفنانان العمري الذي اثبت جدارته في الاخراج عن طريق الممارسة وحدها ، وعصام عبدالرحمن الذي درس المسرح اكاديميا . واشترك في اداء ادوارها البارزة ممثلون معظمهم من خارج الوسط الجامعي ! مما يستلزم التوجه الجاد للطاقات الطلابية الجامعية اساسا .

عرف عن شفاء العمري احترامه للنص الذي يقوم باخراجه.وقد صرح مرة لمجلة الاذاعة والتلفزيون قائلا بان المخرج المبدع هو الذي يوظف العناصر المسرحية لتوصيل رؤيا اخراجية معينة من غير حاجة للتدخل في نص المؤلف بالحذف والاضافة . وهي وجهة نظر سديدة . غير اننا وجدناه قد خرق بنفسه هذا القانون عند اخراجه « الزير سالم » لكاتب معروف بتمكنه في الصنعة المسرحية ، فاعمل قلمه في شطب صفحات كاملة ، وأرسل بعض الشخصيات الى عالم الغيب ، واضاف شخصية جديدة هي الراوية (قام بالدور منهل أحمد الطائي) وكتب كلامها شعرا معد الجبوري . ولا نريد ان نلزم المخرج بقاعدة حتى وان اعلن عن تبنيها ، دائما يهمنا اكتشاف مدى توفيق المخرج ، وهل تأثر بناء المسرحية وجوهرها الفكري سلبا ؟

قام المخرج بحذف شخصية (اسما) التغلبية اخت الملك كليب وزوجة الامير البكري همام (قام بالدور محفوظ معجل) . رسمها المؤلف امرأة متهكمة . تسخر من تردد هجرس (قام بالدور موفق الطائي) لاستلام عرش أبيه كليب (قام بالدور محمد محمود العمر). وصورها فريسة حيرة مدمرة ، فاخذت تبحث عن نفسها وسط الدراما الدموية التي لفت في أعماقها ابناء العم . فسمعها تخاطب اخاها سالم (ادى الدور ريكاردوس يوسف) الذي رفض عروض الامير مرة (ادى الدور راكان العلاف) عم كليب وسيد بني بكر ، بتقديم الفدية لمقتل الملك كليب ، وازمع على ابادة البكريين ، وتقول له :

« اتعي ما تقول .. اتعي ما تقول . فاين اكون وانا تغلبية بابي وبكرية بزوجي وولدي ؟ اين اقف يا اخي سالم ؟ » .

ويبدو السؤال للوهلة الاولى يخص مصير اسما وحده ، ولكنه في حقيقة الامر سؤال ينطبق على ابناء القبيلتين جميعا وتندفع اسما عند مقتل زوجها شبه مجنونة ، تفتش بين القتلى عن زوجها ، وهي تصرخ :

« يا زوجي واخا قلبي ! يا همام ! آه مما اصابني آه مما اصابني! خصمي وكان اخي ، وعدوي وابن امي وابي . مجرم زنيم . قتال اخيه ، سفاح البرية سالم » وحين يظهر لها سالم كالشبح تصرخ في وجهه ، بانه قتلها مثلما قتل زوجها وابا اولادها . ومزق كبدها ، وان السيف الذي قتل به ابن عمه انما ضرب به لحمه هو ، وان الدم الذي نزف على رمحه دمه هو . ثم تهدده بالانتقام الرهيب .

وتنقضي سنوات ، تجري فيها دماء كثيرة ، ولكن سالم لا يطفيء عطشه المارق دم الرجال والفرسان وحدهم ، بل يريد ان يرتوي بدم النساء والاطفال كذلك . فيقتحم مضارب بكر . ويعمل سيفه في الجميع . وتتصدى له النساء بعويل وزئير . وتواجهه (اسما) وبين يديها رضيع قتيل ، تصرخ في وجهه :

« ارفع سيفك عن اطفالنا الا يصيب ابن اخيك ! » .

وتهزه الجملة بعنف . فيندفع الى الجبل لا يلوي على شيء . ويرسل في طلب اخته جليلة (قامت بالدور نجاة صالح) ليسألها : هل ولدت من اخيه حقا ؟ وتهدأ نفسه . ويأخذ بالتساؤل : « أيرجع القصاص ميتا الا ان تقولاه معجزة ؟ أو تتفجر المعجزة في بحر الدماء

كما تتخلق الحياة من قبع ماء ؟ أو .. افيمكن ان اقتل واقتل واقتل فلا يكون لكليب من جديد الى اخر الزمن ؟ يا ضيعة الجهد والعمر والمخاطرة ، يا فساد كل الافعال اذن ، يا بوار كل النوايا وخفقات القلوب والدم ودموع اليتيمة والسخط والغضب والرفض والقتال والروح والمهجة قرباني وضحيتي .. نحن ندفع كل هذا ثمنا . يا نجوم السماء يا منطلق الرياح والعواصف وشحنات المطر في السحاب . نحن ندفع الثمن كاملا وافيا ، فاين اخي ؟ » .

هذا الكلام جزء من مناجاة طويلة حذف المخرج معظمها ، لا اظن ان المؤلف كتبه عبثا ، وانما اراد به ان يشير ، من طرف خفي وبمهارة ، الى احتمال قيام سالم بمراجعة نفسه ، وقد يغير موقفه، الا ان سورة الانتقام كانت اقوى منه ، وتأرجحه هذا تعبير عن صراع ذاتي كان سالم بعيدا عنه حتى طرقت مسامعه صرخة اسما وايدتها اخته جليلة .

ويختطف البكريون الزير سالم من خيمته ، ويشعونه في شوال. ويرمى تحت قدمي اسما مثخنا بالجراح ونازفا . فتخاطبه باديء الامر بتشف قاس وحقد دفين وبكلمات متلاحقة كالاطلاقات النارية السريعة:

« قاتلي . عدوي . ممزق كبدي . ذابح زوجي ثم ذابح طفلي. المجرم بلا مروءة . سفاح بلا ضمير . العديم البر بالاهل . الظالم كذاب شرير . آه ايها الموت . يا مرضي وشفاء نفسي . ثكلت فيالاول الاخ ، ثم الزوج ، ثم الولد ، والان اتداوي بقتل ابن ابي » .

ولكن حين يتأوه غائب الوعي ترتعش تحنانا ومحبة ، وتنسى كل شيء . فتضمه الى صدرها بقوة ، وتناغيه :

« يتأوه ! يا حبيب القلب . احرقت قلبي بآهتك يا أخي ! آه. آه . آه . جرح في الصدر وقطع في العنق . دم يتدفق . ودم يجف. اميري سالم . حبيبي سالم . اخي وابي وزوجي وولدي وحبيبي الباقي » ثم تسمح لخادمه عجيب (قام بالدور داود سليمان) بان يأخذه بعيدا . من الواضح ان هذا المشهد الانساني المؤثر يؤكد بأن عاطفة الاخوة اقوى من الانتقام والثأر . ويعطي للمسرحية بعدا فكريا ايجابيا . كما يبغي المؤلف البرهنة على ان في اعماق الانسان مشاعر خيرة تتفجر عند المواقف الحاسمة والحادة . قد تكون رابطة الامومة او الاخوة ، كما قد تكون (التعقل) . ومن هذا يصبح غياب سالم الغريب مبررا ، ولذلك فالحذف الذي قام به المخرج قد أضر بالمسرحية فكرا وفنا .

والشخصية الثانوية الاخرى التي حذفها المخرج رغم اهميتها هي شخصية سعد زوج سعاد (قامت بالدور سميرة قانع) اختالتبع حسان (قام بالدور عصام عبدالرحمن) التي رسمها المؤلف خائفة مترددة تخاف عواقب الدسيسة التي تدبرها زوجته للايقاع بين كليب وجساس (علي احسان الجراح) . ان وجود سعد مبرر تماما من الناحية الفنية ، فان عمى سعاد لابد وان يقنعنا بكيفية تعرفها على جساس ، فكان لابد من وجود سعد ، كما ان حوارها وخروجها بسرور تفاخرها باخيها وبماضيها الزاهر في ظل نعمته وبالتالي اعطانا سبب سعيها للدس انتقاما لمقتل اخيها . فادى الحذف الى تسطيح شخصية سعاد التي بانت باهتة الملامح . ولم تكن الصورة التي اظهرها بها المخرج مريحة لخشونتها .. ظهرت بشعر اشيب منكوش ، وظهر محني ، وتتوكأ على هراوة . ولا تبدو عليها هيئة العرافة التي تظاهرت بها .

ويبدو حذف المخرج للحوار السردي الذي تروى فيه بعض الاحداث التي يعاد تمثيلها ، ضروريا لانه يزيد البناء الدرامي تماسكا، كما في حكاية مرة عن المكيدة التي دبرتها جليلة بالتعاون مع كليب وجساس وسالم . اذ يختبيء الاخيران في صناديق مشوار العروس. ويدفع كليب مخدع التبع حسان في هيئة مضحك جليلة . ويقومون بقتل الطاغية ، وكذلك حذف وصف تصدي الثلاثة لقتل التبع ، ووصف جليلة لعبث سالم وعربدته في قصرها مع احدى الوصيفات، اللذين يعاد تمثيلهما . ولكن الغريب ان يضيف المخرج شخصية الراوية ليوضح ما لا يحتاج الى توضيح ومن ثم زيادة حجم السرد فقد افضى وجود الراوية الى ترهل ايقاع العرض وبطنه .

ان عنف الاحداث وسرعة تلاحقها ، وقصر المشاهد التي يبلغ عددها ثلاثة وثلاثين مشهدا والتي تقترب في طريقة بنائها من المشاهد التلفزيونية ، تتطلب ايقاعا حارا متدفقا ، يحبس انفاس المشاهدين ويشدهم الى ما يجري على خشبة المسرح . واذا كان المخرج قد وجد في ملحمية المسرحية ما يغريه باللجوء الى اضافة الراوية ، الا انها اضافة غير موفقة لمناقضتها للطابع العام للمسرحية . وقد اضحى زرع الرواية في اماكن متفرقة من القاعة تحيط به بقعة ضوئيةتقليديا ومستهلكا لكثرة استعماله بسبب وبدونه .

وتم في المسرحية لقاء جديد بين المخرج والرسام راكان دبدوب، الذي تميزت تصاميمه للديكور بالبساطة والقوة التعبيرية وجمالية التشكيل . وحرص راكان في تصميمه لديكور مسرحية « الزير سالم» ان ينقل لنا بيئة عربية ، في تصميمه منظر قصر كليب وعرشه .قسم النصف الاعلى من المسرح بجدار تتخلله رماح متقاطعة حول تروس . وامام الحائط كرسي العرش . يصعد اليه بمدرجات واطئة . وعلى جانبي المسرح مدخلان وشح اسفلهما بقماش اسود . ونصب في عمق المسرح منظر ساعة كبيرة بلا عقربين . وفي وسطها فتحة سوداء . تشير الساعة الى (الزمن) . اوضح المؤلف في مقدمة المسرحيةمفهومه للزمن حين كتب :

« الا ان هذا المطلب الخارق [يقصد به عودة كليب الى الحياة] يتطلب معجزة . ذلك ان الزمن يناصبه العداء . فالزمن يمشي قدما الى الامام ، ولا يرجع الى الوراء أبدا . ما يفعله الانسان لا يمكن الغاؤه ، مالم يفعله الانسان ، لا يمكن العودة بالزمن لتداركه » ثم طرح معادلة طرفاها « الانسان والزمن » الا ان هذا المفهوم الفلسفي لم يرد في صلب المعالجة الاخراجية معبرا عنه بعناصر اساسية اخرى، خلافا لنهج المخرج في أعماله السابقة التي كان يسبغ عليها بعدا فكريا ورؤيا تتجاوز ظاهر النص . لقد الزم نفسه هنا بالاسلوب الاكاديمي في رسم خطته وتحريك ممثليه ورسم تشكيلاته . وسعىلان يكون مفهوما وواضحا وواقعيا الى حد تبسيطي ! .

غلبة اللون الاسود والوان باهتة اخرى على تصميم الديكور ، خلقت جوا كئيبا ، الا ان الاغراق فيه لدرجة ان يمتد ليشمل ملابس معظم الشخصيات كجليلة ويمامة (قامت بالدور فاطمة هاشم)بالرغم من مضي السنوات الطويلة على الاحداث مما يتطلب تغييرا فيها ، كان مناقضا لالوان ملابس هجرس والزير سالم والتبع حسان الصارخة . ولم يول اهتماما كبيرا بجمال الوان الشخصيات الاخرى وبشكل خاص ملابس عجيب وجساس والحكيم (ادى الدور ميسر عبد فليح) .

ووضع على جانبي مقدمة المسرح خيمتين لم يستفد منهما الممثلون ، لعل وجودهما لتأكيد المعلومات الخاصة بالبيئة ! ويظل منظر القصر ثابتا طيلة العرض مع تغيير طفيف في كرسي سالم فيمجلس العربدة مع ندمائه (قام بالادوار احمد كركجة وهاريتون ميساك وعبدالواحد اسماعيل وفارس دانيال) ، اذ رسم المسند على شكل ابريق شراب وهو تغيير معبر يتم عن فطنة . ولم أجد اعتناء بالمستويات التي تحيط بعرش كليب أو كرسي سالم ، فكان الندماء يلهون ويسكرون ويزيطون بصخب وضجيج ناشز على الارض الجرداء.

التزم المخرج بطريقة المؤلف في تركيب بناء المسرحية . اذ تبدأ الاحداث من حيث انتهت . يقوم بتسيير مجاميع من الجنودوالجماهير حاملة الرايات عبر القاعة نحو خشبة المسرح ، وهي تهتف بحياة هجرس ملكا . احسب انه كان ينبغي على المخرج تعميق مغزى الهتافات بتعميق الاشارات القليلة التي نثرها المؤلف هنا وهناك ، وان بدت مباشرة وخطابية ، لانها تعبر عن رغبة التغلبيين والبكريين

في ايقاف بحر الدماء من الجريان . غير ان المخرج قام بحذفها هي ايضا . فالجندي الثاني يريد ان يفهم سبب الارباك الذي تعرضوا له بعد صعود سالم الى الجبل ، والجندي الاول يحتج على ضرب سالم للراقصة ، لا يرى ان له حقا في ذلك ، فهو على اية حال ليس ملكا شرعيا ، وهو يعيش على سيفه . والجنود الثلاثة يطلقون كلاما طويلا عن :

« اولئك الاباء والابناء الذين اصطلوها لاخر لسان لهيب فيها »

وان الطبيعة هيأتهم ليكونوا طلاب حياة لا ان يحملو عبء حرب لم تكن « بالحرب الوطنية ليجاهدوا فيها ضد الغزاة دفاعا عن ارضهم وارزاقهم » و « لم تكن بالحرب التي يفرضها البر بالجار ان تعرض للاعتداء فاستصرخ جاره . كانت حرب الاهل واللحم والدم » ويعرضون المعاناة والخوف والسهد الذي طحنهم . ان حذف المخرج لهذه الاشارات ذات البعد الاجتماعي ، في غير صالح منحى المسرحية الفكري . وكان يمكن ان يؤدي تعميقها الى تبرير الدخول الصاخب للمجموع المطالبة بتنصيب هجرس ملكا ، أما العكس فيحولها مجرد مسرحية تعرض صراعا قبليا اهوج بين ابناء عم لم يتحكم العقل والمنطق في ايقانه .

من بين الافكار الرئيسة للمسرحية اعلاء شأن (العقل) بصفته اقوى من السيف والخنجر وان « تبرير القتل افظع من القتل ، وتغطية الدماء بستر من المعاذير ابشع من سفكها » وان طلب العدل ينبغي ان لا يقوم على السيف وحده بل وبالعقل .

والفكرة الاخرى للمسرحية التي توجت الاحداث ، هي الدعوة الى (الائتلاف) وتتمثل في مخاطبة هجرس لامراء تغلب وبكر قائلا :

« ايها السادة اديروا ظهوركم لامس الدامي الاسود واستقبلوا يومكم وغدكم بدله . فذلك ادعى للائتلاف وهو بداية حياتكم . لقد جعلتم انفسكم فريسة لانفسكم وهزاة للعالمين وانتم تولون وجوهكم الحائط الاصم وتزمعون السير قدما » ويضيف :

« فكروا ما مناط الحياة لكم ولاولادكم ؟ ما مناط النعمة ضد عدائكم ؟ الائتلاف ... الائتلاف ضد محرضيكم والمفسدين والطامعين فيكم فهل تبصرون قانوني ؟ » وكانت دعوة نبيلة اطلقها الفريد فرج لائتلاف معسكر الثورة العربية التي تعرضت لانتكاسة ومحنة حزيران عام ١٩٦٧ . فقد كانت المسرحية ابنة شرعية لذلك المخاض العسير الذي مر به الوطن مع اسقاطات واضحة على واقع الثورة في مصر العربية أيام عبدالناصر .

ويقبل هجرس تولي العرش بحكم العقل ، اذ لم يعد من الشرف التخلي عن اقامة العدل . ويدعو الطرفين الى اطاعته والائتلاف تحت رايته .

ان شخصية هجرس التي صورها المؤلف نقية وحقيقية بلا زيف ، تدفعنا الى التساؤل عن مدى واقعيتها . اذ يخبرنا تاريخها على ان الام اخفت هجرس عن انظار سالم وجساس « حتى لا يشب على حب الظلم » مع ان مرة لم يختف عن الانظار وكان كارها للظلم ! اخفته لدى الامير منجد الذي لقنه العلم والفروسية ، لم يعلل المؤلف سبب عدم اشتراك الامير في صراع القبيلتين . فكان هجرس بعيدا عن شرور العالم وعن الصراع الدامي الذي ولغت فيه اكف الجميع راضين أو مرغمين . تفاجأ احتفالات جساس لارتقاء العرش ، بعد ان أذاق اعداءه الهوان والذل المسغبة ، وهو يجهل حتى اسم ابيه الحقيقي. ولم يكن عارفا باسباب القتال والثأر والانتقام لذلك يعرض له مرة وامه جليلة والاخرون الاحداث كما عاشوها أو عايشوها عن كثب بطريقة الاسترجاع (فلاش باك) ان نموذجا كهذا هل يصلح لقيادة عرش غارق في الدم دون ان يخوض غمار الحياة ، تأتيه السلطة على طبق بعد ان اتعبت الحرب الفريقين المتخاصمين ومات الاميران المتنافسان سالم وجساس وفق النبوءة ؟ سؤال يستحق ان يوضع تحت الانظار وفي يقيني ان قائدا كهذا لا يمثل البديل الواقعي بل هو نموذج مثالي وخيالي لا يصلح لجمهور عصرنا .

لقد اثبتت عرض « الزير سالم » قدرة المخرج على تقديم عمل واقعي ، ولكنه ـ من وجهة نظري ـ كان يفتقر الى الحيوية الكافية، وان قدم بعض المشاهد المصنوعة باتقان كمشهد المبارزة ، بجانبها مشاهد مرتكبة تتطلب اتقانا أكبر كمشهد الغدر بالتبع حسان ومشهد تكعيبة العنب الذي كان بحاجة الى ربطه بالمنظر المحيط ، ومشهد اصطدام جساس بالجنديين . ولم يحالف المخرج نجاح كبير في الاستفادة الكاملة من شخصية عجيب المرحة التي اراد المؤلف بها تخفيف شيء من الجو المأساوي العنيف خاصة وان لممثل الدور قدرة كوميدية واضحة . ومن جانب اخر استهوت المخرج الكوميديا فحول مشهد الحكيم (قام بالدور ميسر عبد فليح) الذي لم يكن هازلا الى مشهد عجز عن اغتصاب ضحكة مشروعة .

من خصائص مأساوية النص التي لم يقتنصها المخرج ، المشاهد التي رسمها المؤلف غير واقعية فاضفت على المسرحية جوا ضاغطا يشعر المتفرج بوطأته . فكانت هذه المشاهد تتطلب استخداما ناجحا لامكانيات الاضاءة على خلق الجو . كما في مشهد الحلم ومنظر الجبل بشعبه المخيفة ومناظر المعارك الحامية وشبح كليب وضريحه . قام المخرج بحذفها جميعا دون ان يستفيد من وجودها لخلق التقابل بين الضوء والظلام وامكانياته التعبيرية والنفسية المؤثرة .

واتاح العرض فرصة جديدة لاثبات قابليات الممثل ريكاردوس يوسف الذي يتمتع بطاقة متميزة وجدت فرحتها الطافحة في مسرحية « غاليلو » من اخراج د . عوني كرومي ، وبحضور جذاب للياقته وكفاءته . ولكن العرض وضع من الجانب الاخر قابليات طيبة في الظل كقابليتي منهل أحمد وسميرة نافع . وعرفنا بقابليات تمثيلية واعدة مثل راكان العلاف وعلي احسان الجراح .

علي مزاحم عباس

● رسالة دمشق

فقر المسرح السوري

بين الاستعداد غير المرئي لاقامة مهرجان دمشق للفنون المسرحية وبين الاحتفال بيوم المسرح العالمي (٢٧ آذار) ومهرجان فرق العمال المسرحية الذي انتهى في النصف الاول من هذا الشهر (آذار) ثم التهيؤ لارسال عروض مسرحية الى المحافظات السورية وارسال عروض من المسرح القومي الى بغداد وتونس وبرلين ، ومن أجل أمرار الاعمل السورية التي ستشارك في مهرجان دمشق ، ومن خلال العرض الرابع والاخير في موسم المسرح القومي « الملك هو الملك » ... بين هذه الامور كلها يتجلى فقر المسرح السوري على الرغم من هذا الضجيج كله .

تقام في سورية ، أو كانت تقام ، المهرجانات المسرحية التالية : مهرجان المسرح المدرسي ، ومهرجان المسرح العمالي ، ومهرجان فرق الهواة المسرحية ومهرجان الفنون الجامعية وكلها على المستوى المحلي ثم مهرجان دمشق للفنون المسرحية الذي تشارك فيه فرق عربية .

ولدينا رسمياً الفرق المسرحية التالية : فرقة المسرح القومي وفرقة المسرح الجوال وفرقة المسرح التجريبي وفرقة مسرح العرائس وهي تابعة لوزارة الثقافة والارشاد القومي ثم فرقة المسرح العسكري التابعة للادارة السياسية في الجيش والقوات المسلحة وفرقة مسرح الشعب بحلب .

ثم لدينا فرق مسرحية في كل مدرسة ثانوية تشارك كلها في مهرجان المسرح المدرسي ، وفرق الهواة التابعة اما للمراكز الثقافية في المحافظات واما لفروع اتحاد شبيبة الثورة واما للنوادي الخاصة ، ثم فرق المسرح الجامعي المرتبطة بالاتحاد الوطني لطلبة سورية وفروعه في جامعات دمشق وحلب واللاذقية (هذا غير الفرق الصغيرة الموجودة في الكليات) اضافة الى الفرق المسرحية التابعة للاتحاد العام لنقابات العمال وفروع هذا الاتحاد في المحافظات .

اي ان لكل منظمة شعبية نشاطها المسرحي وفرقها المسرحية على مستوى الفروع (في المحافظات) وأحياناً على مستوى الروابط (في المناطق) .

ثم يضاف الى هذا كله الفرق الخاصة ؛ وللفرق الخاصة حديث يطول ولكن من الممكن تلخيص أمرها بأن هذه الفرق تتشكل حين يتوفر عمل معين يتفق عليه عدد من الممثلين - يرون انه مربح - فيشهرون أنفسهم بأسم فرقة ما عن طريق نقابة الفنانين . ثم تتلاشى هذه الفرق وتموت نهائياً بعد انتهاء عروضها مباشرة وبانتهاء الرابط الذي كان يربط بين عناصرها .

ومن الواضح ان لهذه الفرق الخاصة طبيعة تجارية ، غير ان فيضان هذه الفرق قد توقف تدريجياً نظراً لانهماك الممثلين في العمل في المسلسلات التلفزيونية التي تدر عليهم ارباحاً أكثر وفي زمن أقل وتؤمن لهم شهرة واسعة ، ولكن هذا لا يلغي امكانية كتابة نص مسرحي أو اعداده ، والتدريب عليه خلال أسبوع واحد لكي يتم تقديمه في المواسم والاعياد ، ويبرز حتى الان بين هذه الفرق الخاصة فرقة دريد لحام ، التي قدمت عرضي « ضيعة تشرين » و « غربة » بالتعاون بين دريد لحام والشاعر المعروف محمد الماغوط ، ثم توقفت منذ سنوات عن تقديم أي عمل جديد ، وفرقة محمد جبر - التي تعود الى الظهور بعد غياب طويل - ثم فرقة عبداللطيف فتحي التي تظهر بغتة هذا الموسم في عرض تجاري يحمل اسم « الحرامية » وأخيراً فرقة أولاد قنوع (أحمد وهاشم وعمر .. وهم أخوة) والتي اطلقت على نفسها اسم «مسرح دبابيس» وهي الفرقة التي تنافس فرقة دريد لحام في « جماهيرتها » وتعرض عملا من أعمالها في الموسم الماضي أكثر من ستة أشهر متوالية وهو زمن خيالي لاي عرض مسرحي في سورية ، وكانت هناك أيضاً فرقة زياد مولوي التي توجهت أخيراً الى مسرح الاطفال وقدمت هذا العام عرضاً اسمه « الشاطر زياد » ، اضافة الى الفرق العديدة الخاصة التي تتشكل في المحافظات وخاصة في حلب .

ويستطيع القارىء ان يلاحظ ان هذه الفرق الخاصة هي فرق تحمل أسماء أشخاص - ويمكن أن تحمل أسماء أخرى - وهي أسماء نجوم المسرح الكوميدي السوري .

فرقة خاصة واحدة برزت في هذا الميدان هي فرقة « المختبر المسرحي » التي قدمت عملا واحداً حتى الان هو « في حديقة الحيوان » لادوار البي واخراج وليد القوتلي وما تزال منذ عامين تحاول تقديم عمل جديد دون جدوى .

وعلى الرغم من هذا الحشد الهائل من الفرق المسرحية الرسمية والشعبية والمدرسية والجامعية والخاصة ، فان العام كله يمر دون أن نرى أكثر من ثلاثة عروض مسرحية معقولة !!

المسرح الجامعي متوقف عن العمل نهائياً . وقد سبق لهذه الفرقة ان برزت كفرقة هامة في القطر وأن رفدت الحياة الفنية بعدد من الوجوه الشابة التي كان اصحابها طلاباً جامعيين يدرسون في اختصاصات مختلفة ثم ، وعن طريق ، العروض الناجحة والطاقات الفنية التي اظهرها هؤلاء الشباب التفت اليهم الجميع ، التفتت اليهم وزارة الثقافة ووظفت عدداً منهم في المسرح القومي ، والتفت اليهم مخرجو السينما وأسندت لبعضهم أدوار بطولة كما التفت اليهم التلفزيون وأعطاهم أدواراً هامة .. وهذا ما أدى ، بالتالي ، الى أن يلتفت اليهم منتجو المسلسلات التلفزيونية ، في الخليج واليونان والأردن .

انتهى المسرح الجامعي بالنسبة اليهم فانتهى المسرح الجامعي فعلياً ونظراً لعدم وجود خطة مدروسة يسير عليها الاتحاد الوطني لطلبة سورية صار المسرح الجامعي قائماً على عدد من الوجوه . ولم يستطع ان يقدم خلال خمسة أعوام متوالية ومن بين اكثر من مئة الف طالب

جامعي (خلال هذه الاعوام) أي وجه جديد ... بل انه أيضاً لم يستطع ان يقدم أي عمل جديد .

وحاول الاتحاد الوطني لطلبة سورية أن يبعث المسرح الجامعي من جديد ، ولكن المسؤولين فيه يعودون الى الوجوه ذاتها والكتاب والمخرجين انفسهم الدين عملوا في عصره الذهبي لكي يبدأوا ، غير ان أولئك الشباب لم يعودوا راغبين في العمل مع المسرح الجامعي . فالاتحاد الوطني يصر على التعامل معهم على ان « هؤلاء طلابنا » والممثلون الدين صاروا نجوماً ـ مصرون على التعامل مع الاتحاد انطلاقاً من مبدأ : لقد تعاونا مع الاتحاد خمس سنوات أو أكثر وهذا يكفي أن يفكر الاتحاد جدياً بأسلوب جديد للتعامل معنا . ولم يعرف الاتحاد بعد كيف يلتفت الى صفوف الطلبة ليستخرج من بينهم وجوهاً جديدة أخرى بالطريقة ذاتها التي ظهرت بها الوجوه الاولى .

والنتيجة ان فرقة المسرح الجامعي ، الآن ، غير موجودة وبالتالي فان المهرجان السنوي للفنون الجامعية غير موجود .

المسرح التجريبي الذي بدأ منذ أكثر من عامين ويشرف عليه أو يديره سعدالله ونوس تبدو له طبيعة خاصة ، قدم حتى الآن عملين كانا من اعداد سعدالله ونوس ومن اخراج فواز الساحر ، العمل الاول هو « يوميات مجنون » لغوغول والثاني « رحلة حنظلة من الحلم الى اليقظة » المقتبس عن « كيف يتخلص السيد موكنبوت من آلامه » لبيتر فايس .

وعلى ألرغم من العديد من النوايا الطيبة المعلنة عن الرغبة في التعامل مع كتاب آخرين ومع مخرجين اخرين فان المسرح التجريبي لم يقدم عملا جديداً اخر .. وحين يقترب مهرجان دمشق وحين يشرف الموسم المسرحي على نهايته دون ان يقدم المسرح التجريبي شيئاً يتم الاعلان عن اعادة عرض « رحلة حنظلة » .

قدم المسرح القومي في موسمه لهذا العام ثلاثة عروض مسرحية جديدة : « الاقنعة » تأليف واخراج علي عقل عرسان و « راشومون » ـ التي تعرضنا في رسالة سابقةـ و «دون كيشوت» ألتي اقتبسها عن نص فيشرمان «سجين من اماث »واخرجها محمود خضور .

ولكن من المقرر ان يحتوي الموسم على خمسة عروض مسرحية وكان من المفروض ان يكون واحداً منها على الاقل من اخراج أسعد فضة وكان قد أعلن انه سيقدم العملين المتبقيين . وكان الاقتراح هو اعادة اخراج « عرس الدم » التي قدمها المسرح القومي منذ أكثر من عشر سنوات واعادة عرض « الملك هو الملك » من تاليف سعد الله ونوس ..يقترب الموسم المسرحي من نهايته ويقترب يوم المسرح العالمي ويقترب مهرجان دمشق للفنون المسرحية وتقترب مواعيد سفر الفرق خارج القطر فيلغى عرض « عرس الدم » وتجري تدريبات لعدة أيام يتم بعدها الاعلان عن اعادة عرض « الملك هو الملك » في ٣/٢٤ وكان من الطبيعي ان تقدم ايضاً في يوم المسرح العالمي . السيد أسعد فضة ـ المخرج ـ هو مدير المسارح والموسيقى وهو مندوب منظمة المسرح العالمي .

« الملك هو الملك » آخر ما ألفه سعد الله ونوس الكاتب السوري المعروف ، ولقد أثار هذا العمل بعد نشره وعرضه كثيراً من الضجيج.

بدأ الامر بمقال نشره هاني الراهب في ملحق الثورة الثقافي ـ الذي توقف عن الصدور ـ قال فيه ان هذا العمل مأخوذ عن عمل لبريخت عنوانه « الرجل هو الرجل » أو « الانسان هو الانسان » وكان هاني الراهب يعتمد على معلومات أخذها من دكتور في الجامعة متخصص في الادب الالماني اسمه الدكتور أحمد الحمو .

وبعد ذلك نشر الدكتور الحمو مقالا مطولا في مجلة الموقف الادبي ـ التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ـ اتهم فيه سعد الله ونوس بالاخذ عن بريخت ـ وقال الدكتور الحمو في مقاله ان مسرحية « الملك هو الملك » لا تتشابه مع مسرحية بريخت « الرجل هو الرجل » في العنوان فقط بل وفي الحديث الرئيسي (انسان يلبسونه لباس الجند فيتحول داخلياً الى جندي عند بريخت ،انسان يلبسونه لباس الملك فيتحول داخلياً الى ملك عند سعد الله ونوس) والنمو والمعالجة والفكرة الاساسية (المظهر يصنع الانسان) وحتى الاشكالات التفصيلية بل وحتى بعض الفقرات الحوارية .

ووجد هذا المقال من يروج له ومن ياخذه الى بيروت ليعيد نشره في الصحف اللبنانية ايضاً .

ولكن سعد الله ونوس نشر مقالا مطولا في مجلة «الحياة المسرحية» ـ التي هو رئيس تحريرها ـ فند فيه آراء الدكتور الحمو ورد على اتهاماته بالتفصيل ليؤكد في النهاية جهل الدكتور الحمو بالمسرح وبفهم المسرحية ذاتها تحليلها وجهله ببريخت .. بل وحتى جهله باللغة الالمانية اذ انه حتى عنوان مسرحية بريخت ليس « الرجل هو الرجل » بل هو « رجل لرجل » . كما ان سعد الله بين انه استقى مادة مسرحيته من الف ليلة وليلة وان هذه المادة عولجت بالعربية مرات عديدة تبدأ بمارون النقاش .

وانتهت القصة عند هذا الحد وان يكن الدكتور الحمو ـ على مايقال عنه ـ يرى ان افضل ما يؤكد وجهة نظر هو ان تقوم بترجمة مسرحية بريخت كاملة ووضعها بين ايدي القراء وبعنوان « الرجل هو الرجل » ذلك ان هذا هو اسمها الحقيقي بينما التبس الأمر على سعد الله ونوس الذي ظن ان عنوان المسرحية هو « رجل لرجل » معتمداً على الترجمة الفرنسية لهذه المسرحية .

غير ان هذا كله لاينال نيلا فعلياً من مكانة سعد الله ونوس التي أثبتها على مستوى المسرح السوري والعربي ، ولا يقلل من أهمية المسرحية ذاتها التي اعتبرها بعض النقاد أهم أعمال سعد الله ونوس ومن أهم الاعمال المسرحية العربية وعاب عليها بعضهم شيئاً من الذهنية فيها .

أخذ سعد الله ونوس المادة الاساسية لمسرحية من الف ليلة وليلة ـ كما ذكر وأسلفنا ـ وهي قصة ذلك الرجل المليء بالاوهام والاحلام والتعاسة يتوهم نفسه ملكاً ويلتقي به هارون الرشيد متنكراً فيحقق له حلمه ،لكي يتسلى هرون الرشيد ـ وينقله الى القصر . ويستيقظ الرجل ليرى نفسه ملكاً ، ومن خلال مقولة تتردد في المسرحية « أعطني تجا وصولجانا اعطك ملكا » يستكمل سعدالله ونوس مسار المسرحية . فيعتبر الرجل نفسه ملكاً حقيقياً ويتعامل معه كل من في القصر والحاشية على انه هو الملك ـ طالما انه يجلس على العرش ويضع التاج على رأسه ـ بينما ينكر الجميع الملك الحقيقي الذي يفقد كل شيء ، حتى زوجته ، حالما يتخلى ـ في هذه اللعبة الخطرة ـ عند مظاهر ملكه ويتنكر في لباس انسان عادي أو تاجر .

ولكن الفرقة المسرحية التي تقدم هذه اللعبة تعود دائماً الى التأكيد على انها ليست الا لعبة وانه « ما من ملك يتخلى عن عرشه الا اقتلاعاً » و « ما من ملك غيور يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحاً « .

ومن المفيد ان ننقل ، هنا تحليل سعد الله ونوس لمسرحيته هذه وذلك من خلال المقال الذي ذكرنا أنه كتبه رداً على الدكتور الحمو :

« لقد أخطأ الذي استدل من شكل الحكاية الخارجي على ان المقصود هو مجتمعات الاستبداد الشرقي ... فالانظمة التي توخيت تحليلها هي كما قلت ذات صفة اشمل وقد انطلقت في تحليلها من استعارة مسرحية مركبة لها جانبها الرمزي العام ، كما ان لها جانباً واقعياً يرتبط باحداث الحكاية التي بنيت عليها المسرحية هذه الاستعارة هي عملية التنكر ... وهو لا يستخدم كمفارقة مرماها تبرير الوضع الطبقي القائم وتأكيد مشروعيته وانما انحراف تاريخي شرس ودام . فالمجتمعات الطبقية ما هي الا سلسلة معقدة من عمليات التنكر تصل في ذروتها الى التجريد المحض ، هذا التجريد هو الملك أو بكلمة عامة الحاكم ، ونعني بالتجريد ان الشخص في الذروة ينحل نهائياً في مجموعة رموز وعلائم ، الثوب ، الصولجان ، العرش ، التقاليد الحاشية .. الخ وان مأساة الحاكم تبدأ حين يتوهم ان لديه امكانيات خاصة بمعزل عن رموزه اي حين ينسى ان شرطه الحقيقي هو بالذات رموزه . ونذكر هنا ان مأساة الملك في المسرحية قد بدأت تماماً حين

ضجر وحين ظن ان العرش له مقاس واحد هو مقاسه كرجل ، يقول الملك : (وفي المساء أقهقه في وجوه الجميع وأعلمهم معنى ان يكون الملك على مقاس الرجل والرجل على مقاس الملك) كذلك حين عامل بالاستخفاف علاماته الملكية ، والوزير يقول : (علامة النهاية ان ينسى الملك شرطه ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه) معنى هذا ان الحاكم يبدأ انهياره حين يفتش عن وجهه ، متمرداً على الانحلال في التجريد ، أو الرموز المخصصة له .

ـ أانا مسحور ! ولم يلحظ أحد اختلاف سحنته ووجهه

ـ ليس للملك سحنة أو وجه

وفي مهرجان المسرح العمالي الذي شاركت فيه فرق مسرحية تابعة لاتحادات عمال المحافظات ، لايبدو ان هناك عملا هاما فيه الا عرض فرقة المسرح العمالي بحمص « القرى تصعد الى السماء » وهي من اخراج فرحان بلبل ومن اعداده .

قام فرحان بلبل باعداد مسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » وقد لاقى هذا العرض من يحتفل به في الصحافة ويعتبره أهم عمل مسرحي سوري لهذا العام . ولكن الجمهور لم يستطع ان يشاهد هذا العمل بعد حيث انه لم يقدم خلال المهرجان الا ليلة واحدة فقط ـ لكل عرض ليلة ـ غير انه من المتوقع ـ وقد اعلن عن ذلك ـ ان يعاد عرض هذه المسرحية في دمشق لاكثر من اسبوع كما انه من المتوقع ان تشترك الفرقة بعرضها هذا في مهرجان دمشق للفنون المسرحية . ومن الجدير بالذكر ان هذه الفرقة قد قدمت عرضها هذا ، مع عرض للاطفال ، في بغداد خلال الشهر الفائت .

ليس من المستغرب ان تقدم هذه الفرقة عملا ناجحا فلقد تخطت بمكانتها كونها فرقة هواة ، وقد سبق لها ان قدمت عدداً من العروض المتميزة وكلها من اخراج فرحان بلبل ومن تأليفه أو اعداده . كما ان عناصر الفرقة ذاتها مجموعة من الشباب المتحمسين للمسرح ، وهي مجموعة منسجمة ومتفهمة ومتماسكة ودؤوبة . لم ينجح أحد بعد في سرقتها لا التلفزيون ولا السينما ولا حتى المسرح القومي ، وقد نشر السيد فرحان بلبل مقالا مطولا في عدد سابق من مجلة « الحياة المسرحية » قدم فيه تجربته وتجربة هذه الفرقة .

ما هي الحصيلة ؟

مراوحة في المكان ، وخطوة هنا أو هناك ، مع تنهيدة أسف على العصر الذهبي للمسرح السوري !! كتاب مسرحيون ومخرجون وممثلون مسرحيون وفرق مسرحية .. و .. لامسرح !!

ممدوح عدوان

● رسالة المغرب

ندوة ابن خلدون

تحت شعار (مرور ستة قرون على تحرير ابن خلدون « للمقدمة ») ، نظمت بكلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط ، مايس ١٤و١٧ فبراير ١٩٧٩ ، ـ تحت اشراف شعبة الفلسفة وعلم الاجتماع ، بتنسيق مع شعبتي اللغة العربية والتاريخ والجغرافيا ـ ، تظاهرة ثقافية هامة ، حول **الفكر الخلدوني** ، استقطبت اهتمامات المثقفين والباحثين بالمغرب.

وقد جاءت هذه الندوة كخطوة جديدة في مسار قراءة تراثنا الفكري بعد نجاح ندوة ابن رشد ، التي أشرفت عليها نفس الكلية ، في السنة الفارطة .

وتميزت الندوة الثانية بعطاءات جيدة ، سواء على الصعيد التنظيمي او على الصعيد المنهجي اللذين تمت في اطارهما أشغال الندوة ـ على الصعيد التنظيمي . تكتل الاساتذة المشرفون ، الذين جندوا أنفسهم من أجل السهر على انجاح هذه الندوة في مجموعات على شكل لجان ، حسب ما كان يظهر من خلال الاجواء التي تمت فيها أشغال الندوة . وتظهر الدقة التنظيمية في :

١ ـ توفير الاستعدادات المادية والتجهيزات اللازمة لتأطير ندوة من هذا المستوى ،رغم ضآلة الامكانيات الموجودة تحت تصرف السادة الاساتذة ، خصوصاً فيما يتعلق بضيق القاعة .

٢ ـ استدعاء نخبة هامة من الاساتذة المختصين في جميع الميادين الفكرية والعلمية ، ذات الصلة بجوانب الفكر الخلدوني، من مختلف الجامعات الكبرى ، خصوصا الفرنسية ، مما وفر للمثقفين المغاربة ، جواً من الاحتكاك بالاساتذة ذوي التجربة الفنية في مجال البحث العلمي والتنظير .

٣ ـ توسيع مجال النقاش العملي البناء ، الذي شمل الاساتذة والطلاب على حد سواء ،استناداً الى أسس ديمقراطية، فسحت المجال أمام تعدد الحوارات ، رغم اختلافاتها الايديولوجية وقناعاتها الفكرية .

أما على الصعيد المنهجي :

١ ـ الاهتمام بمختلف المحاور النظرية التي تشكل فكر ابن خلدون ، من خلال استقراء « المقدمة » ، باعتبارها تجسد نظرية ابن خلدون في العمران والاجتماع .

٢ ـ محاولة وضع فكر ابن خلدون في اطار عصره ، وخصوصية المجتمع الذي عاش بين ظهرانيه ، حيث حاولت مختلف الطروحات تجنب الاسقاطات المتطرفة ، التي تحمل الفكر الخلدوني أبعاداً ، لم تكن بنيته النظرية في شموليتها تطمح الى استيعابها ، والتي هي متأخرة عن ابن خلدون زمنياً .

٣ ـ محاولة البحث عن أصالة ابن خلدون انطلاقا من البحث عن جذوره الفكرية في التراث الانساني السابق له ، أو من خلال الفكر المعاصر له .

٤ ـ وضع ابن خلدون في اطار المنظومة الفكرية الرسمية، باعتباره منظراً ينتمي ايديولوجيا واجتماعيا الى الطبقة المهيمنة.

٥ ـ محاولة البحث عن نقط الالتقاء بين جوانب الفكر الخلدوني، ويظهر ذلك من خلال ترتيب العروض .

٦ ـ الاهتمام بالدلالة الهامشية للفكر الخلدوني ، التي تتمحور في استشفاف الدلالات الغائبة ، التي تتجاوزها الدلالة الحاضرة في نظرية ابن خلدون .

٧ ـ الموضوعية التي اتسمت بها جل العروض المقدمة ، والجهد المبذول في الكشف عن الحقائق الذهنية الثاوية خلف سطور « المقدمة » ، وفي التآليف المختلفة التي تمت حول ابن خلدون .

وتعتبر ندوة ابن خلدون ، حدثا فكريا هاما ، له دلالته المميزة ، خصوصاً في هاته الفترة التي كثر فيها الضجيج حول التراث ، انطلاقا من مواقع قومية ضيقة وهشة ، بحيث حاولت الندوة تجاوز قدسية التراث كتابو استكمل نفسه او كحقيقة مطلقة .

وتظهر الصيغة العلمية لمحتوى هذه الندوة في القراءات الجديدة والمتعددة للفكر الخلدوني ، وذلك لتبيان بعض الحقائق المضللة ، وكشف بعض الجوانب الجديدة في الفكر الخلدوني كل ذلك كان يتم من خلال ابداع وجهود جبارة لا يسعنا هنا الا ان ننوه عنها .

ورغم الايجابية التي طبعت أشغال الندوة ، بلاحظ عدة هنات منهجية تتمثل في :

١ ـ التكرارية التي تميزت بها بعض العروض .

٢ ـ التطرف المنهجي فيما يخص بعض الدراسات ، التي بالغت في تطبيق بعض المناهج على الفكر الخلدوني .

٣ ـ سيادة المنهج البنيوي الذي عزل ابن خلدون عن شروطه الاجتماعية والاقتصادية واغرافه في مصطلحات فضفاضة .

ضجر وحين ظن ان العرش له مقاس واحد هو مقاسه كرجل ، يقول الملك : (وفي المساء أقهقه في وجوه الجميع وأعلمهم معنى ان يكون الملك على مقاس الرجل والرجل على مقاس الملك) كذلك حين عامل بالاستخفاف علاماته الملكية ، والوزير يقول : (علامة النهاية ان ينسى الملك شرطه ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه ; معنى هذا ان الحاكم يبدأ انهياره حين يفتش عن وجهه ، متمرداً على الانحلال في التجريد ، أو الرموز المخصصة له .

– أانا مسحور ! ولم يلحظ أحد اختلاف سحنته ووجهه

– ليس للملك سحنة أو وجه

وفي مهرجان المسرح العمالي الذي شاركت فيه فرق مسرحية تابعة لاتحادات عمال المحافظات ، لايبدو ان هناك عملا هاماً فيه الا عرض فرقة المسرح العمالي بحمص « القرى تصعد الى السماء » وهي من اخراج فرحان بلبل ومن اعداده .

قام فرحان بلبل باعداد مسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » وقد لاقى هذا العرض من يحتفل به في الصحافة ويعتبره أهم عمل مسرحي سوري لهذا العام . ولكن الجمهور لم يستطع ان يشاهد هذا العمل بعد حيث انه لم يقدم خلال المهرجان الا ليلة واحدة فقط – لكل عرض ليلة – غير انه من المتوقع – وقد أعلن عن ذلك – ان يعاد عرض هذه المسرحية في دمشق لأكثر من اسبوع كما انه من المتوقع ان تشترك الفرقة بعرضها هذا في مهرجان دمشق للفنون المسرحية . ومن الجدير بالذكر ان هذه الفرقة قد قدمت عرضها هذا ، مع عرض للاطفال ، في بغداد خلال الشهر الفائت .

ليس من المستغرب ان تقدم هذه الفرقة عملا ناجحاً فلقد تخطت بمكانتها كونها فرقة هواة ، وقد سبق لها ان قدمت عدداً من العروض المتميزة وكلها من اخراج فرحان بلبل ومن تأليفه أو اعداده . كما ان عناصر الفرقة ذاتها مجموعة من الشباب المتحمسين للمسرح ، وهي مجموعة منسجمة ومتفهمة ومتماسكة ودؤوبة . لم ينجح أحد بعد في سرقتها لا التلفزيون ولا السينما ولا حتى المسرح القومي ، وقد نشر السيد فرحان بلبل مقالا مطولا في عدد سابق من مجلة « الحياة المسرحية » قدم فيه تجربته وتجربة هذه الفرقة .

ما هي الحصيلة ؟

مراوحة في المكان ، وخطوة هنا أو هناك ، مع تنهيدة أسف على العصر الذهبي للمسرح السوري !! كتاب مسرحيون ومخرجون وممثلون مسرحيون وفرق مسرحية .. و .. لامسرح !!

ممدوح عدوان

● رسالة المغرب

ندوة ابن خلدون

تحت شعار (مرور ستة قرون على تحرير ابن خلدون « للمقدمة ») ، نظمت بكلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط ، مايس ١٤و١٧ فبراير ١٩٧٩ ، – تحت اشراف شعبة الفلسفة وعلم الاجتماع ، بتنسيق مع شعبتي اللغة العربية والتاريخ والجغرافيا – ، تظاهرة ثقافية هامة ، حول **الفكر الخلدوني** ، استقطبت اهتمامات المثقفين والباحثين بالمغرب.

وقد جاءت هذه الندوة كخطوة جديدة في مسار قراءة تراثنا الفكري بعد نجاح ندوة ابن رشد ، التي أشرفت عليها نفس الكلية ، في السنة الفارطة .

وتميزت الندوة الثانية بعطاءات جيدة ، سواء على الصعيد التنظيمي او على الصعيد المنهجي اللذين تمت في اطارهما أشغال الندوة – على الصعيد التنظيمي . تكتل الاساتذة المشرفون ، الذين جندوا أنفسهم من أجل السهر على انجاح هذه الندوة في مجموعات على شكل لجان ، حسب ما كان يظهر من خلال الاجواء التي تمت فيها أشغال الندوة . وتظهر الدقة التنظيمية في :

١ – توفير الاستعدادات المادية والتجهيزات اللازمة لتاطير ندوة من هذا المستوى ،رغم ضآلة الامكانيات الموجودة تحت تصرف السادة الاساتذة ، خصوصاً فيما يتعلق بضيف القاعة .

٢ – استدعاء نخبة هامة من الاساتذة المختصين في جميع الميادين الفكرية والعلمية ، ذات الصلة بجوانب الفكر الخلدوني، من مختلف الجامعات الكبرى ، خصوصا الفرنسية ، مما وفر للمثقفين المغاربة ، جواً من الاحتكاك بالاساتذة ذوي التجربة الفنية في مجال البحث العلمي والتنظير .

٣ – توسيع مجال النقاش العملي البناء ، الذي شمل الاساتذة والطلاب على حد سواء ،استناداً الى أسس ديمقراطية، فسحت المجال أمام تعدد الحوارات ، رغم اختلافاتها الايديولوجية وقناعاتها الفكرية .

أما على الصعيد المنهجي :

١ – الاهتمام بمختلف المحاور النظرية التي تشكل فكر ابن خلدون ، من خلال استقراء « المقدمة » ، باعتبارها تجسد نظرية ابن خلدون في العمران والاجتماع .

٢ – محاولة وضع فكر ابن خلدون في اطار عصره ، وخصوصية المجتمع الذي عاش بين ظهرانيه ، حيث حاولت مختلف الطروحات تجنب الاسقاطات المتطرفة ، التي تحمل الفكر الخلدوني أبعاداً ، لم تكن بنيته النظرية في شموليتها تطمح الى استيعابها ، والتي هي متأخرة عن ابن خلدون زمنيا .

٣ – محاولة البحث عن أصالة ابن خلدون انطلاقا من البحث عن جذوره الفكرية في التراث الانساني السابق له ، أو من خلال الفكر المعاصر له .

٤ – وضع ابن خلدون في اطار المنظومة الفكرية الرسمية، باعتباره منظراً ينتمي ايديولوجيا واجتماعيا الى الطبقة المهيمنة.

٥ – محاولة البحث عن نقط الالتقاء بين جوانب الفكر الخلدوني ، ويظهر ذلك من خلال ترتيب العروض .

٦ – الاهتمام بالدلالة الهامشية للفكر الخلدوني ، التي تتمحور في استشفاف الدلالات الغائية ، التي تتجاوزها الدلالة الحاضرة في نظرية ابن خلدون .

٧ – الموضوعية التي اتسمت بها جل العروض المقدمة ، والجهد المبذول في الكشف عن الحقائق الذهنية الثاوية خلف سطور « المقدمة » ، وفي التآليف المختلفة التي تمت حول ابن خلدون .

وتعتبر ندوة ابن خلدون ، حدثا فكريا هاما ، له دلالته المميزة ، خصوصاً في هاته الفترة التي كثر فيها الضجيج حول التراث ، انطلاقا من مواقع قومية ضيقة وهشة ، بحيث حاولت الندوة تجاوز قدسية **التراث كتابو استكمل نفسه او كحقيقة مطلقة .**

وتظهر الصيغة العلمية لمحتوى هذه الندوة في القراءات الجديدة والمتعددة للفكر الخلدوني ، وذلك لتبيان بعض الحقائق المضللة ، وكشف بعض الجوانب الجديدة في الفكر الخلدوني كل ذلك كان يتم من خلال ابداع وجهود جبارة لا يسعنا هنا الا أن ننوه عنها .

ورغم الايجابية التي طبعت أشغال الندوة ، يلاحظ عدة هنات منهجية تتمثل في :

١ – التكرارية التي تميزت بها بعض العروض .

٢ – التطرف المنهجي فيما يخص بعض الدراسات ، التي بالغت في تطبيق بعض المناهج على الفكر الخلدوني .

٣ – سيادة المنهج البنيوي الذي عزل ابن خلدون عن شروطه الاجتماعية والاقتصادية واغراقه في مصطلحات فضفاضة .

٤ – تراكم العروض ، وضيق المدة الزمنية ، مما جعل المتتبعين لأشغال الندوة ، يصابون بالارهاق وعدم التركيز والاستفادة بشكل أكثر نفعاً .

● بدات الندوة بكلمة افتتاحية القاها رئيس جامعة محمد الخامس ، الدكتور عبداللطيف بنعبدالجليل ، فأشار الى كون هذه التظاهرة الكبرى حول فكر ابن خلدون ، تلتقي في الهدف والروح ، مع ندوة ابن رشد السابقة ، ويتجلى ذلك في اعادة قراءة تراثنا الفكري بنوع من التبصر والجدية ، قراءة علمية رصينة ومتفتحة ، وبعد ذلك تعاقب على الكلمة كل من الاساتذة : الدكتور محمد القبلي (عميد كلية الاداب والعلوم الانسانية بالرباط) والدكتور علال سيناصر ، (ممثل المدير العام لمنظمة اليونسكو) والدكتور علي أومليل (ممثل اللجنة المنظمة للندوة) ، وقد التقت كلمات الاساتذة من حيث الاشادة بفكر ابن خلدون ، كعلامة بارزة من العلامات البارزة ، في تراثنا الفكري العربي ، تمثل تيقظاً وخلقاً مبدعاً ومتميزاً ، وذا خصوصية منفردة ، لها مكانتها في الثقافة العالمية ، بحيث أن اسم ابن خلدون من الاسماء القليلة ، التي تذكر في مختلف جامعات الدنيا ، وبأن « المقدمة » من جملة النصوص القليلة ، التي لا يسمع أي مثقف ، ولا أي مهتم بالانسانيات ، لنفسه ، أن لا يعرف عنها شيئا ، بالاضافة الى مجموع الابحاث والتآليف التي اهتمت بالفكر الخلدوني ، وبمختلف اللغات مما يشكل خزانة كبيرة قائمة بذاتها .

وبعد الجلسة الافتتاحية انتقل الحاضرون الى مكتبة ابن رشد، **التي تم تدشينها بهذه المناسبة ، ومباشرة بعد هذه العملية ، التحق الجميع** « بقاعة ابن خلدون » ، حيث شرعت الندوة بعرض للاستاذ دومنيك شوفاليي .

– **العرض الاول** : (ابن خلدون والتحليلات المعاصرة للتاريخ الاجتماعي للبلاد العربية)

– **الاستاذ : دومنيك شوفاليي .**

هل تشكل « المقدمة » اطاراً نظرياً ، لقراءة البنيات الاجتماعية العربية حاليا ؟

ان **النظرية الخلدونية ، اعتمدت** العلوم الاسلامية **والمجتمع الاسلامي كمنطلقين للابداع الفكري ولتكوين نظرية** في**العمران والدولة ، في محاولة تركيبية للمعارف التي عرفها** عصر ابن خلدون ، **وهنا تكمن الجدة في الفكر الخلدوني كما يؤكد الاستاذ شوفاليي فالفكر الخلدوني يمثل خصوصية منفردة تعكس خصوصية المجتمع العربي والحضارة الاسلامية .**

ولا يمكن فصل ماضي المجتمع الاسلامي عن حاضره في الدراسة، **ذلك أن جميع العوامل في الانظمة الاجتماعية ، تتداخل وتتعقد كي تؤدي الى تكوين فترات تاريخية وسمات ثقافية واطر للحكم .**

لماذا ينبعث المصطلح الخلدوني من جديد ، : – يقول الاستاذ – ضمن الجدلات السياسية الحالية (العصبية) ؟

ان الفكر الخلدوني ينبني انطلاقا من قيم حضارية تعتمد المثل الروحي الموحد اساساً لها ، وانطلاقاً من واقع سوسيو ثقافي يصدع وحدة القيم الحضارية الموحدة ، مما ينتج عنه ظهور الجماعات والاسر القبلية المختلفة ، من هنا كان المنطلق الخلدوني يستمد جذوره وامتداداته ، محاولا تفسير هذه المفارقة على ضوء قراءة تأويلية وانتقادية للتاريخ العربي .

من خلال هذه المفارقة قام ابن خلدون بمحاولة خلق نظرية تركيبية ، وبالتالي لا يمكن فهم هذه النظرية الا استناداً الى البنية السوسيو ثقافية لعصره .

وختم الاستاذ شوفاليي عرضه القيم ، بتأكيده على تجنب تحميل الفكر الخلدوني تأويلات لم يقصد اليها ، والا أنظر اليه كغاية في حد ذاته .

العرض ٢ : **الموضوع** : (فلسفة اللغة لابن خلدون)

الاستاذ (جاك لانفاد)

– تشكل اللغة اشكالية مهمة في « المقدمة » لابن خلدون ، سواء على الصعيد العام للغة أو الخصوصي ، والمتمثل في اللغة العربية .

ففي « المقدمة » نصادف اجتهادات فيما يخص نشأة اللغة عند الانسان وطبيعتها ، وتعتمد على افتراضات سابقة ، عن ماهية اللغة ووظيفتها ، ويظهر ذلك في الجوانب من « المقدمة » التي تتعلق باللغة وعلوم العربية .

ان فهم ابن خلدون للغة متقدم جداً ، حيث لم تكن اللغة لديه **ثابتة ، بل تتطور ، ولكن تبعا للعلاقة القائمة بن الواقع الموضوعي** واللغة وبين الفكر واللفظ .

العرض ٣ : الموضوع : عن الاستدلال في النص الخلدوني

الاستاذ : (طه عبدالرحمن)

– الملاحظات حول النص الخلدوني انطلاقا من الوجهة المنطقية كثيرة ومتعددة وكلها تلتقي في كون ابن خلدون يهتم بالملاحظة والاستقراء ثم التعميم والتحقيق غير ان هذه الملاحظات رغم ايجابيتها تظل متعلقة بالفكر الخلدوني ، من وجهة ظروفه العامة والخارجية وبعيدة عن النص الخلدوني ذاته وعلاقاته ومنطقه الخاص .

انطلاقا من كون النص متوالية من الجمل المركبة ، استناداً الى علاقات ترابطية يتعين التفكير في تحديد هذه العلاقات الترابطية ، وتضيفهما بين النظري والوصفي والعرضي وتأخذ هذه العلاقات الترابطية صيغة استدلالية بحيث نعتقد بأن أمالية النص الخلدوني قائمة في الطرق الاستدلالية التي اتبعها .

واضاف الاستاذ طه عبدالرحمن ، بأن هنا منطلقا احتجاجيا ذا أسس خاصة به ، يحق لنا البحث عنه في النص الخلدوني ، ولكن بنوع من الحذر والتبصر .

العرض ٤ : الموضوع : (**ابستمولوجيا المعقول واللامعقول في مقدمة ابن خلدون**)

الاستاذ : الدكتور محمد عابد الجابري

– لايمكن فصل الجوانب المتعلقة باللامعقول ، بحجة الاستطرادية ، عن الجوانب المعقولية ، والنص / المشروع الخلدوني يمثل بنية واحدة ومتكاملة لا تتجزأ واعتمادا على هذا الفهم سنوظف البحوث الاستطرادية من أجل :

١) ابراز وحدة الفكر الخلدوني من خلال وحدة اشكالية .
٢) البحث عن المبادىء الاولية التي تكون (الابستمولوجيا الخلدونية) بالمعنى الدقيق للابستمولوجيا .
٣) وضع الفكر الخلدوني في سياق تطور الفكر العربي / الاسلامي .

فانطلاقا من أن (عالم الطبيعة) من اختصاص العقل و (عالم ما وراء الطبيعة) من اختصاص النفس ، وعلى ضوء هذا فان ما له خصائص موضوعية واقعية فهو معقول ، وما له خصائص روحية خفية غيبية فهو (نفساني) ، واستناداً الى هذا التصنيف ، يتناول ابن خلدون مختلف علوم عصره كمؤرخ للعلوم وكناقد ابستمولوجي .

ثم اهتم الاستاذ الجابري في القسم الثالث من دراسته بالبعد التاريخي الاجتماعي في المعرفة الخلدونية ، وأخيراً ربط الاستاذ خصوصية الفكر الخلدوني بخصوصية الفكر المغربي المتميز في منطلقاته عن الفكر الشرقي ، مؤكداً مرة أخرى على مفهوم القطيعة !

العرض ٥ : الموضوع : (تكوين ابن خلدون الفلسفي وحدود وضعيته التاريخية)

الاستاذ : الدكتور ميكل كروز هيرنانديز

– ركز الاستاذ ميكل كروز بحثه حول الجوانب الفلسفية ، ووضعية ابن خلدون التاريخية ، في ثلاثة ابعاد :

١ – أهمية ابن خلدون العلمية المتمثلة في « المقدمة » .
٢ – تكوينه الفلسفي والتاريخي .
٣ – تكوين ابن خلدون اللاهوتي .

ويرى الاستاذ ميكل كروز بأن الفكر الخلدوني يستمد منطلقاته من المذهب الاشعري الذي يكون تفكيره ، وعلى أساس هذا التكوين المتكامل لشخصية ابن خلدون الفكرية ، حاول أن يحدد الوضعية التاريخية بشكل علمي دقيق .

العرض ٦ : الموضوع : (ابن خلدون ومصادره اللاتينية)

الاستاذ : الدكتور عبدالرحمن بدوي

حاول الاستاذ البدوي جهد الامكان استقراء المصادر اللاتينية التي كانت تمثل منبعاً لابن خلدون في كتابته التاريخية .

وفي هذا الاطار قام الاستاذ بتحريات جد دقيقة مستعرضاً بذلك مجموعة من الملاحظات والمواقع الزمنية ، والمصادر التي يمكن ان تكون لها صلة بالموضوع وتبرهن هذه التحريات ، على جهد كبير في البحث والتنقيب الذي لا يسعف الا ذوي العلم بالبيبلوغرافيا .

ونستخلص من عرض الاستاذ ، أن مجرد الاعتماد على الاخبار التي ترد في النص الخلدوني المنقولة عن المصادر اللاتينية ، يؤدي بنا الى متاهات منهجية وفكرية ، لا يقبلها المنطق العلمي ، وذلك بأعتبار كون ابن خلدون يمزج بين النقل الحرفي والنقل المحور ، وباعتباره أيضا ، لا يتعامل مع هذه المصادر تعاملا نقدياً .

وأشار الاستاذ الى جانب مهم في فكر ابن خلدون ، وهو انفصال المقدمة في بعدها النظري من كتاب العبر ، أي أن ابن خلدون لم يخضع كتابته التاريخية لما جاء في المقدمة .

الموضوع : (مخطوط جديد من نسخة « المقدمة »)

الاستاذ : الدكتور مبارك رجاله

جاء الاستاذ مبارك رجاله الى المغرب ، وهو يحمل مخطوطا ، كان اعتقد حتى الوقت الراهن مفقوداً ، وعلى ضوء هذا المخطوط ، حاول الاستاذ القيام بعرضه الذي شملته الندوة ، هذا المخطوط اهداه المفكر ابن خلدون الى السلطان التونسي أبي العباس الحفصي ، قبل رحيله الى القاهرة ، ولاشك أنه يمثل النسخة الاولى للمقدمة ، غير أنها لا تمثل سوى نص قصير ، اذا ما قورن بالنسبة للنسخة النهائية ، التي تعود الى القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي .

وجوهر عرض الاستاذ (رجاله) ، كان نوعاً من المقارنة بين هذه النسخة المعثور عليها حاليا ، وبين النسخ الاخرى ، بحيث أن هاته المقارنة تعطي للفكر الخلدوني ، بعداً آخر ، وربما يجعل الباحثين يعيدون النظر في كثير من حقائقهم عن ابن خلدون ، كما يوءكد الاستاذ

العرض ٨ : الموضوع : (المرحوم ابن تاويت الطنجي محققا لاعمال ابن خلدون)

الاستاذ : الدكتور محمد بنشريفه

ـ تراث ابن خلدون يرتبط أرتباطا مباشرا بالحدود المسماة المغرب ، ومؤلفاته لايمكن ان تكون الا في اطار هاته الحدود .

لقد طبعت آثار ابن خلدون طبعات متعددة ، واهتم بها الباحثون على اختلاف جنسياتهم سواء منهم المغاربة والمشارقة او الاوربيون ، ومن بينهم أبن تاويت الطنجي ، الذي يمثل المشاركة الاولى في بحث الفكر الخلدوني ، وهنا استعرض الاستاذ ، حياة هذا الباحث المغربي والجوانب المتعلقة منها بفكر ابن خلدون ، حيث تعرف على النص الخلدوني في جامعة القاهرة ، فعكف على تحقيق فصوله ، حيث قام بجمع مخطوطات « المقدمة » و « التاريخ » .

ثم تطرق الى منهج ابن تاويت الطنجي في التحقيق .

العرض ٩ : الموضوع : المورفولوجيا الاجتماعية واسسها المنهجية عند ابن خلدون

الاستاذ : الدكتور محمد بدوي

ان كثيرا من الدراسات حول المقدمة اهتمت بالبحث عن البنية المورفولوجية وخصائصها وتاثيراتها في البنية الاجتماعية وعلى ضوء هذا اهتم الاستاذ بالبحث عن منهجية ابن خلدون في ابحاثه المتعلقة بدراسة الظواهر المورفولوجية ، ويجعل الاستاذ ، ابن خلدون مفكراً سابقاً في هذا المجال الكبير من الباحثين الغربيين ، والاسس المنهجية لابن خلدون في هذا الموضوع تتمحور في تقسيم الدراسة الاجتماعية الى قسمين :

١ ـ الظواهر المورفولوجية

الوظائف الاجتماعية

غير ان هذين القسمين لا ينفصلان في الدراسة ، ذلك انه توجد بينهما علاقة تبادلية أو جدلية ، غير ان ابن خلدون حاول أن يتخلص من الطابع الحتمي للبنية المورفولوجية ، كما هو الشأن عند من سبقه ذلك أنه توجد تفسيرات مختلفة ومتعددة للوظائف الاجتماعية ، ومن ضمنها العوامل البشرية نفسها .

وختاما حاول الاستاذ أن يبحث عن امتدادات الدراسات المورفولوجية في العصر الحديث ، ولا سيما في دراسة المدن وفي علم الاجتماع الحضري .

العرض ١٠ : الموضوع : اتجاه اوربا الغربية نحو بلدان المغرب في عصر ابن خلدون

الاستاذ : الدكتور ايمانويل درفوبل

ـ معرفة الاوربيين في القرن الرابع عشر والخامس عشر عن المغرب ، يمكن فهمها من خلال الاتصالات التي كانت بين الأوربيين والمغاربة ، وعلى ضوء هذا الفهم ، اهتم الاستاذ بتعريف لبلدان أوربا الواقعة على ضفة البحر الأبيض المتوسط ، والتجاء أوربا نحو بلدان المغرب بقصد التجارة ، نتيجة أهداف سياسية ودينية .

العرض ١١ : الموضوع : (ابن خلدون وماكياڤيلي)

الاستاذ : الدكتور عبدالله العروي

ـ ان المقارنة بين « ماكياڤيلي » و « ابن خلدون » ، تطرح اشكالا منهجياً ، يستمد اصوله من أن اتفاق منظومتين فكريتين لمفكرين تنعدم بينهما مسافات الالتقاء والتبادل والتأثر .

عوامل الاتفاق تكمن في :

١ ـ التجربة الحياتية المتشابهة .

٢ ـ الاطار التاريخي المتقارب .

٣ ـ الجانب الابستمولوجي .

هل يمكن تطبيق كل من تحليلات «ماكيافيلي» وابن خلدون ،

ـ لاشك أن هناك اتفاقاً ظاهراً جزئياً بين المفكرين ، ويمكن على واقعيها الموضوعيين بدون حصول نوع من الاعتباطية والتعسف !

ـ لاشك أن هناك اتفاقاً ظاهراً جزئياً بين المفكرين ، ويمكن استنباط بعض الفرضيات :

ـ تأثر ابن خلدون بـ « ماكياڤيلي » ، والذي يكون من المستبعد

ـ استبعاد الاتفاق بنهيما ، وبالتالي يكون الوازع الحقيقي في ذلك التشابه ، تأثرهما معاً بمفكر آخر سابق عليهما قد يكون هذا المفكر هو « أرسطو » .

ورغم اتفاقهما في الجزئيات يبقى الهدف مختلفاً باعتبار المحيط المعرفي (الفكر الاسلامي مواجها للفكر المسيحي)

ـ الفكر الخلدوني مبادؤه تنحصر في الطبيعة / العصبية / الملك / الاجتماع .

ـ الفكر الماكياڤيلي ينحصر في البحث / الهمة / الحرية / السياسة ومن هنا يمكن تفسير اختلاف المنظومتين الفكريتين .

ان الأهداف مختلفة والتحليلات متقاربة ، غير أن هذا التقارب لايفسر الا على الصعيد المعرفي ، فكل منهما ألغى من ذهنه الخيالية الأفلاطونية معتمداً العقل .

ـ ميدان الدراسة عند ابن خلدون يندرج تحت مصطلح العمران .

ـ ميدان الدراسة عند ماكياڤيلي يندرج تحت مصطلح السياسة . والمنعطف عند كل منهما مختلف .

× ابن خلدون ينطلق من الفكر **الطبيعي**

× وماكياڤيلي من **الشهوة** .

العرض ١٢ : الموضوع : (نظرية النشوء والارتقاء ، جلورها في التفكير الاسلامي واثرها في المقدمة

الاستاذ : الدكتور محمد الطالبي

حاول الاستاذ الطالبي الكشف عن محاور الفكر الخلدوني تدور حول نظرية التطور ، باعتبار أن هذه النظرية لم تظهر متكاملة عند داروين كدفعة أولى بل كانت ارهاصات ، والفكر العربي / الاسلامي يشمل جانبا من هذه الارهاصات (الجاحظ ، اخوان الصفا ، البيروني) .

وقد تبنى ابن خلدون نفسه هذه النظرية في مقدمته ، بل نكاد نلمس فيها ايمانه بكون المخلوقات تتطور تدريجيا الى الدرجة التي يمكن معها التحول من صنف الى صنف آخر .

التطور يعتبر قانونا شموليا ينبني على أساسه الكون ، حيث ينتفي الثبات ، وتلعب الحركة دورها في العالم ، وبالضبط يكون هذا الفهم محورا أساسيا لاعتقاد ابن خلدون بأن التاريخ لا يعيد نفسه ولكنه حركة مفجرة دائرية خلاقة تندفع نحو الامام ، وأنطلاقا من هذه النظرية التطورية ، كانت الدول عند ابن خلدون تسقط نتيجة فقدانها القدرة اللازمة للبقاء ، ومن هنا تتغير هيكليا ، بحيث نمر من صنف الى آخر اى من دولة الى دولة أخرى .

العرض ١٣ : الموضوع : تاريخ المعارف والصنائع في المقدمة

الاستاذ : الدكتور نبيل الشهابي

اهتم الاستاذ الشهابي بمحورين أساسيين في بحثه :

١ ـ الشروط الكامنة وراء نشأة المعارف والصنائع والمحددة لتطورها .

٢ ـ تاريخ الانجازات الصنعية ، انطلاقا من أنواع معينة ومجتمعات حضارية خاصة .

في الجانب الاول اهتم الاستاذ بأصول الفقه وعلم الكلام، ومعالجة ابن خلدون لهما على امتداد النسق الفكري الاسلامي ، ومحددا المدارس والاتجاهات التي تمثل هذا النسق .

ويؤكد ابن خلدون على أن الفكر يخضع في تطوره وتناميه لشروط طبيعية واجتماعية ، ملغيا بذلك اكتمالية العقل الجاهز ، ولا شك أن القوانين السبعة لابن خلدون في تطور المعارف والصنائع تبرز هذا ، ثم أعطى الاستاذ الشهابي ، تحليلات ابن خلدون الاجتماعية التي تعتبر مكملا للقوانين السبعة .

وبصدد تأريخه للفقه وعلم الكلام يبين الاستاذ الباحث محدوديه معرفة ابن خلدون للتطورات التي حصلت في الادوار الاولى لنمو هذين الاتجاهين ، مبيناً دور الحنفية في تطوير اصول الفقه ، ودور الباقلاني في استخدام البراهين الكلامية كما تطرق الى ذلك ابن خلدون .

العرض ١٤ : الموضوع : (كيف يفسر ابن خلدون ظاهرة ازدهار العلوم الدينية وانقراضها بالمغرب والاندلس ؟)

الاستاذ : الدكتور عبدالمجيد التركي

ـ في المقدمة تبرز ثلاثة أبعاد لها أهميتها المختلفة رغم التشابك الموجود بينها :

١ ـ تردد الدول بين البداوة والحضارة ، بين الشباب والشيخوخة ، تبعا لميكانيزمات صارمة .

٢ ـ نشوء الانظمة السياسية والاقتصادية والدينية ، استناداً الى التطور (التقدم / التأخر) .

تأرجح مستوى العلوم ومناهج الدراسة بين الجودة والرداءة تبعا لقوة الدولة .

ويقيم ابن خلدون علاقة جدلية بين هاته الابعاد معتمدا على فهم جد متقدم حيث يربط التعليم بقوة الدولة معتمدا في ذلك على شواهد استقراءات سواء في المشرق والمغرب من وطننا العربي ، ومن أبرز ما يثير الباحث هو تماثلية العقل الانساني باستثناء بعض الاقاليم / (السبعة) / ، (الاول والسابع) .

ثم استعرض بعد ذلك الاستاذ الباحث فهم ابن خلدون للعلم معتبراً اياه أصول الملكية .

العرض ١٥ : الموضوع : الصناعة في المجتمع الاسلامي كما يراها ابن خلدون

الاستاذ : الدكتور محمد زنيبر

ـ بعد أن لاحظ الاستاذ زنيبر خلو التراث العربي من المصادر المتعلقة بالصناعة يلجأ الى ابن خلدون ، الذي كان يتصور المجتمع بنية كلية مكونة من عدة بنيات أخرى ومن ضمنها البنية الاقتصادية التي تشكل الصناعة أحد مرتكزاتها ، فالصناعة عند ابن خلدون في ارتباط وثيق بالعمران ، فهي جد مختلفة في المجتمع البدوي ، وراقية في المجتمع الحضري ، ولاشك أن ميل الطبقات المترفة للرفاهية والبذخ يساعد على تقدم ألصناعة وللدول دور كبير في التفنن ،ونمو الصناعة مرتبط بازدهار الدولة ، حيث أن الأمة التي ينخرها الفقر ، لاتهتم الا بالحاجات الآنية والضرورية ، وهذا يضر باطراد النمو الصناعي ، ويلاحظ ابن خلدون أن الشرق والاندلس يحتلان مكانة مرموقة في في الانتاج الصناعي أكثر من المغرب الأقصى ، الذي لا يتوفر سوى على صناعة يدوية ، ثم تطرق الاستاذ زنيبر الى تأثير عصر الانحطاط في الفكر الخلدوني وخصوصا في مجال الصناعة .

العرض ١٦ : الموضوع : نحن وابن خلدون

الاستاذ : الدكتور محمد أركون

ـفي البداية اهتم الاستاذ أركون بالاشكالية التاريخية ، في المجتمعات وكما هي عند ابن خلدون ، ثم اهتم بالتأكيد على ضرورة قراءة ابن خلدون بشكل علمي وجدي ، موجهاً انتقاداً الى كل العمليات التي تمت الى حد الآن انطلاقاً من طه حسين : حتى آخر ما كتب عن ابن خلدون .

وأشار الاستاذ أركون الى صلتنا بابن حلدون ، هل هي متواصلة ام عرفت انقطاعا ، وهل هي موضوعية ام تكتسي بعدا ايديولوجيا هل طروحات ابن خلدون ما زالت صحيحة الى حد الآن لتحليل المجتمعات ام هي افلست ؟

غير أنه اكد في ضرورة مشروعه التقويمي على تمييز النسخة الأصلية ـ التحقيق العلمي لكتاب العبر .

مع دراسة نزيهة للبربر كما عرفهم ابن خلدون .

ـ مضمون النص الخلدوني باعتبار حدوده الزمية والعقلية .

وفيما يخص صلتنا بأنها متواصلة ، غير أن هناك اخفاقا سوسيولوجيا يتمحور في فشل التركة العقلانية العربية الاسلامية المتمثل في الاتجاه الكلي لمنهج فكري عتيق ، لسماته الغيبية والبساطة (الألفية) ، واهمال الجانب العقلاني ، كما هو عند ابن خلدون وابن رشد ، ويقول الدكتور محمد أركون بضرورة الانتقال من التاريخ السردي الى التاريخ الاشكالي لتفجير مشاكل مجتمعاتنا على شكلها العلمي وليس السطحي ، ومما يلاحظ هو اشارة الاستاذ أركون الى انتماء ابن خلدون الى البنية المهيمنة التي تشكل قوى متضامنة التي تتحدد بالكتابة وبالشريعة الى جانب الثقافة الرسمية .

هاته العوامل الثلاثة تشكل منظومة وظيفية في مقابل منظومة وظيفية ثانية ، هذه المنظومة الثانية تتمثل في الثقافة الشفاهية ، وتجسدها القبائل المستقلة . كما حاول الاستاذ ان يستقرىء النزعات المتعاقبة في الدراسة على ابن خلدون ، حيث أشار الى النزعة التاريخية والنزعة التنظيرانية ، مؤكدا على أن البحث العلمي يجب أن لايكون ضيقا وان يهتم بكل ما هو ايجابي ف هاته النزعات .

وأخيراً تطرق الى موقف ابن خلدون من الفكر الديني ، مشيرا الى انتمائه للمذهب المالكي والمذهب الاشعري

العرض ١٧ : الموضوع : (فكر ابن خلدون والتجاوز الممكن)

الاستاذ : الدكتور علي أومليل

ـ ان عادة الباحثين تتمركز في فصل المقدمة عن كتاب العبر مما جعل هناك منهجا في الكتابة ، المنهج الاول ينصب على « المقدمة » ، والمنهج الثاني على كتاب العبر ويعتقد أومليل أن هذا الفصل لايستساغ على مستوى المنهج لأسباب عديدة :

١ ـ يتحول ابن خلدون الى موقع تاريخي وانتقاله من الموقع الفلسفي .

٢ ـ المقدمة تشكل بحثا نظريا لتاريخ معين ، وليست للتاريخ في عموميته وشموليته ، ومن هنا تصبح نقطة الانطلاق في النقاش المنهجي حول الفكر الخلدوني تستوجب علينا البداية من كتاب العبر في اتجاه المقدمة وليس العكس ، وبعد ذلك تطرق الاستاذ الى نشوء الدولة عند ابن خلدون مهتما بالمجال السياسي والمثل الاعلى الديني، كما فحص مفهومي العصبية والدولة ، فحصا دقيقا ، فنموذج الدولة يبقى هو نموذج دولة الجزيرة العربية ، ويرى أومليل ان « المقدمة » تتوزع الى ثلاثة محاور :

١ ـ الحديث عن الانتاجية لتلبية حاجات المعاش .

٢ ـ الحديث عن السلطة .

٣ ـ الحديث عن الفكر كانتاج للعلوم والصنائع .

وربط أومليل هذا التقييم بمثيله الموجود عند الفلاسفة للنفس الانسانية (أفلاطون)

العرض ١٨ : الموضوع : (مالم يرد في كتابات ابن خلدون)

الاستاذ : محمد القبلي

ـ ان مالم يقله ابن خلدون لايمكن استنتاجه الا من خلال المقارنات والقراءات المتعددة ، فالاستاذ محمد القبلي يرى بأن موضوعه هذا هو موجه في الاساس الى الذين حملوا الفكر الخلدوني تحولات لم يكن يقصد اليها .

ويلخص مجمل موضوعه في :

١ ـ شمولية فكر ابن خلدون .

٢ ـ تناقض الفكر الخلدوني انطلاقا من عدم تطبيق النظرية الواردة في المقدمة مع كتاب العبر .

يدحض الاستاذ القبلي هذا القول الاخير ، استنادا الى اهتمام ابن خلدون في كتابه بالاحداث السياسية ، بينما المقدمة تشمل البحث في ميادين الاجتماع ، فالدولة هي الرابط الأساسي بين المقدمة والكتاب فهي في « المقدمة » منظور اليها من خلال الاجتماع (المجتمع البدوي ينتج الدولة / المجتمع الحضري يحطم الدولة .)

العرض ١٩ : الموضوع : (« المقدمة » دليلا للمؤرخ)

تبعا لبحث في التاريخ الاجتماعي لاحدى القبائل بالاطلس الكبير المغربية في القرن التاسع عشر (١٩) ، اتضح جليا ان بعض عناصر البنية الواردة في مقدمة ابن خلدون ما تزال متواجدة بشكل من الاشكال في زمننا وينتج عن هذا :

ـ الاعتماد بأن ابن خلدون قدم التاريخ الاجتماعي لواقعه من زاوية (المدة الطويلة) .

ـ الاعتقاد بمساهمة تكوين المؤلف الثقافي والأخلاقي في تكميل النقص الحاصل في بعض تنظيراته .

ويؤكد الاستاذ على ضرورة اعتماد النظرة الفلسفية والتاريخية معا في دراسة الفكر الخلدوني انطلاقا من الاعتقادين السابقين .

العرض ٢٠ : الموضوع : (ابن خلدون وتجربة التاريخ المسدود)

الاستاذ : الدكتور بنسالم حميش

ـ بعيدا عن طابع الندوة الاحتفالي والتكريمي يرى الاستاذ بنسالم حميش ان العودة لقراءة التراث الخلدوني ضرورة فكرية وخاصة حيوية ، ما دم ان فجر نهضة حقيقية لم يظهر بعد ، وما دام أن حياتنا السياسية لا تزال في العمق .

لذا فتجاوز ابن خلدون ، يظل رهنا بقيام القوة التاريخية الجديدة القادرة على تخطي التكرارية الدرامية السلبية والتراكمية اللامعدية ، التي تطبع التاريخ الدائري والوجود الحضاري لبلاد المغرب ، ان العودة الى ابن خلدون ذات بعدين : معرفي وسياسي محض . فحاضر المغرب والتعلف التاريخي فان الفكر المسلط عليه اما ان يصاب بالعياء والتفكك ، فيصير دعما لضحالة التسيير وعنف السلطة ، واما أن يكتسب فضيلتين ثوريتين ، وهما صبر المفهوم ، وصمود الفعل امام تزاحم الصعوبات وتجدد التاريخ المسدود ، وفي الحالة الثانية تصبح الرغبة حادة في استحضار نشأة مأساة التخلف فترة فترة وعقدة عقدة .

ان ابن خلدون لايساعدنا على فهم العمق التاريخي الذي منه اتينا الى الحاضر فحسب ، بل يعطي كذلك المقدمات لمعرفة هذا الحاضر ، ومن نحن ... !! .

العرض ٢١ الموضوع : ابن خلدون سفيرا

الاستاذ : عبدالهادي التازي

ـ اهتم الاستاذ التازي بالجانب الدبلوماسي في حياة ابن خلدون ولاحظ في البداية الى كون هذا الجانب أصيب بالاهمال من طرف الباحثين والدارسين الذين تطرقوا الى ابن خلدون .

وبعد حديثه عن الصفات الخلقية التي ساهمت في نجاح ابن خلدون السفير ، استعرض كثيرا من الحقائق التاريخية والمواقع الزمنية ، فأشار الى الوظائف السياسية المختلفة التي مارسها الرجل بتونس والمغرب وغرناطة وقشتالة ، بجاية ، قسطينة ، تلمسان ، مصر ودمشق كما اهتم بالمساعي الحميدة التي قام بها ابن خلدون من اجل دعم العلاقات بين حكام مصر وملوك المغرب .

وتابع الاستاذ التازي عرضه بالحديث عن اللقاء التاريخي بين ابن خلدون وتيمورلنك في ضاحية دمشق سنة ٨٠٣هـ / ١٤٠٠هـ ، للتوسط من اجل سلام دمشق .

وانتهى الاستاذ الى ذكر حقيقة هامة تتلخص في الفصل الكبير لوظائف ابن خلدون السياسية على عطائه الفكري .

العرض ٢١ : الموضوع : (تاثير المقدمة الخلدونية في بعض المؤلفات العربية) الاستاذ : محمد المنوني

اهتم الاستاذ المنوني بالموءلفين العرب الذين قاموا بالتعريف بأفكار ابن خلدون . فأشار الى اتصال المعنيين بالامر : بأفكار صاحب «المقدمة» جاء من ثلاث جهات :

١ ـ من محاورته لبعض معاصريه .

٢ ـ من منهجيته الفلسفية في تدريس تلاميذه .

٣ ـ طريق « المقدمة » .

ويصف في القسم الاول صديقا لابن خلدون هو بن السالك : محمد ابن أبي غالب بن أحمد العياضي الفاسي .

اما تلاميذ ابن خلدون الذين نشروا عمله الجديد فيأتي في مقدمتهم: المقريزي احمد بن علي القاهري ، ثم ابن حجر العسقلاني ، وآخرون ثم كانت المقدمة هي السفير الخالد بين مؤلفها وقرائه في القرون التالية، ويعود الفضل في اشاعتها الى التلاميذ الخلدونيين ، ثم للطبقات الذين تعاقبوا بعدهم .

عبدالرحيم التوراني

رسالة المانيا الديمقراطية

مقابلة مع الكاتب الانجليزي جيمس الدريج

ترجمت ونشرت كتب الروائي جيمس الدريج البريطاني في المانيا الديمقراطية . واخر كتاب سيصدر له في برلين روايته « **جوليان الذي لا يحس** » وبهذه المناسبة نشرت جريدة سونتاغ في المانيا الديمقراطية مقابلة مع هذا الكاتب وهي كما يلي :

س – هناك من يقول ان الفلم والسينما سيقضيان على المسرح ولكن الرواية الجيدة رغم قدمها ستبقى على قيد الحياة . فما هي الفرص والواجبات التي تجابه هذه الرواية جراء هذه الظروف المتغيرة

ج – ان الرواية ستستمر في الحياة لانها مواضيع واسعة لا حدود لها ففي مقدمة تمثيلية فاوست على المسرح يقول المدير :

في الواقع انكم لم تألفوا ما هو افضل
لقد قرأتكم وحدكم بكثرة مفرطة

وفي مقدمة رواية « قلب ميدلوتيان » جعل فالتر سكوت محاميا يقول : « ان نهاية الشك موت التوتر وجراء ذلك لا يقرأ احد الروايات الان » . فمما يبدو ان هناك دائما من عاشت لهم الرواية واخرين ممن ماتت لهم »

ان بعض مميزات الرواية السابقة قد اضمحل وزال . ولكن ما يعيش منها هو قدرتها على ان تعكس تحت ظروف معينة ، أي تحت شروط اجتماعية معينة ما يجابه الناس وما يحدث لشخصياتهم ويغير اخلاقهم . ان بعض المؤلفين يعالجون الاسس الاجتماعية دون قصد منهم ، في حين يقوم غيرهم بذلك بوعي منهم . وان هناك اخرين يتخذون من الوقائع التاريخية الماضية او الحالية خلفية لكتاباتهم . ولكن العامل الحاسم هو الناس ، اي الاشخاص وما يمر بحياتهم . وكلما استمر الاهتمام بمشاعر الناس وظروف نشوئها وحالاتهم النفسية وعلاقاتهم الاجتماعية وتطورها زادت الرواية وجودا واستمرارا

ومن الطبيعي ان كيفية نشر الانباء عن الناس ومدى تأثيرها ووقعها عندهم اصبحت على شاكلة اخرى . كما تغيرت نظرة الناس الى انفسهم . ان التلفزيون يستحوذ على الناس بشكل اوسع من اية واسطة اخرى الان وهذا ما لا يستطيع المسرح ولا الرواية تأديته . ولكن الرواية بامكانها ان تكون غير ذلك تصف علاقات الناس في حياتهم . والسؤال هو باي مقدار تستطيع الرواية تصوير هذه العلاقات وكيفية تغلغلها بعمق في هذه العلاقات وفهمها عميقا

س – منذ ٣٥ سنة وانت تكتب هذه الروايات . انه وقت تغير فيه العالم وتغير فيه بلدك بشكل واسع . وبصفتك كاتبا بدأ بكتابة الروايات عندما كان مراسلا حربيا فكيف استطعت التحول الى كتابة الروايات التاريخية باحساس مرهف . وهل غيرت هذه التبدلات موقفك في الكتابة

ج – نعم غيرت . ولكن ليس المهم ما يحدث للمؤلف وانما ما يحدث للناس . فكل حادث مهم بعد ١٩٤٥ صاغني واضفى طابعا على ما اكتب . لقد عايشت امورا وعانيت شخصيا ما عانيت واحسست في داخلي ما هو مؤلم أو مشجع ، وكتبي تريد عرض ما يمر بجيلنا خطوة خطوة حسب ادراكي ، هذا الجيل الذي مر بكثير من التبدلات . ففي حداثة سني كنت ضد الفاشية ومن الداعين لمحاربتها . وبعد الحرب اصبحت اشتراكيا وادركت الصراعات الجبارة متحيزا منذ ذلك الحين الى هذه التغيرات الايجابية في العالم لذلك حاولت ان اجعل شخوص رواياتي في وضع يملي عليهم التعبير في الصراع عن قرارهم وتحيزهم

س – في الوهلة الاولى يبدو في عملك نوعان مختلفان من الروايات والقصص . اولهما يعالج وقائع ذات اهمية عالمية من حروب وثورات وتبدلات تاريخية غالبا ما تحدث في ما يسمى بالعالم الثالث . اما النوع الثاني فيبدو قائما على تأثرات شخصية مستمرة من ذكريات عن الطفولة والشباب . فروايات « الدبلوماسي » و « فرار على الفيل » و « حادث غير ميئوس منه » هي من النوع الاول والروايات « أخي توم » و « المنغولي العجيب » و « جوليان الذي لا يمس » هي من المجموعة الثانية

ولدى الملاحظة الدقيقة يتضح ان الروايات والقصص القصيرة من النوع الاول تتضمن ايضا قصصا شخصية . وان النوع الثاني يرتكز على التاريخ العالمي ومع ذلك هنا فرق بين النوعين . وفي السنوات الاخيرة نشأ في اعمالك وئام بين هذين النوعين .

ج – هذا الوئام موجود . فروايات النوع الاول السياسية تضع الشخوص في اوضاع ذات اهمية تاريخية وترغمها على اتخاذ القرار الحاسم في هذا الجانب او ذاك . اما الكتب الاخرى مثل « **جوليان الذي لا يمس** » فتعالج التقرير الاخلاقي الذي يجب ان لا يكون تاريخيا صرفا . فهي قصص اخلاقية حتى وان استترت في طياتها العوامل الاخلاقية . وفيها كذلك يتحتم على الشخص قرار سبب المجتمع مصاعب في اتخاذه او ان عليهم ان يحاولوا النجاة من مساوىء المجتمع . ورواية « المنغولي العجيب » مثلا ليست قصة تتحدث عن الخيل وانما تتناول حياة طفلين وعالمهما المحيط بهما . فانا لا أضع المجتمع خارج قوس .

س – ان غالبية ابطال رواياتك تنحدر من مجتمع برجوازي وانت واحد من القلائل الذين يكتبون روايات اشتراكية في بريطانيا فيقرؤها كثير من البرجوازيين . واعتقد ان السبب في ذلك انك وفقت في طرح المسائل الانسانية في آرائك الاشتراكية . فماذا تعني الانسانية لديك اليوم ؟

ج – ان ابطالي ينتمون الى الطبعة البرجوازية ومن الحماقة لو انكرت منشأي البرجوازي . فقد ولدت في هذه الطبقة ولا شيء يستطيع ان يجعل مني انسانا منحدرا من الطبقة العاملة . ومن التبجح لو حاولت ان انطق باسم الطبقة . ومع ذلك توجد في كتبي طبعا شخوص من الطبقة العاملة . وبصفتي اشتراكيا تقرأ كتبه الطبقة المتوسطة فالمشكلة بالنسبة لي كامنة في كيفية طرح افكاري لاقناع الناس الذين تخاصمهم تلك الافكار او على الاقل لجعلهم يصغون اليها عندما يفهمونها مطروحة امامهم . ولعل موضوع الانسانية هنا ليس هو المفتاح رغم انه يمكن ان يكون ذلك . فانا لا اهتم كثيرا بانسانية مجردة أو دينية . فكيفية تعامل الناس ازاء تأثيرات العلاقات الاجتماعية وسلوكهم فيها هو الذي يعين شكل الانسانية التي اتحدث عنها . وعلينا ان ندرك ان الانسانية تقف امام اتخاذ قرار عنيف . وكل آمالنا تكمن في نشوء مفهوم جديد عن المنظومة الاجتماعية والسلوك الانساني وهذا هو اساس الانسانية في كتبي

تمثيل مسرحية شكسبير « النهاية جيدة فكل شيء جيد »

في امسية العاشر من شباط ١٩٧٩ قدم مسرح فولكس بون في برلين عاصمة المانيا الديمقراطية مسرحية شكسبير « النهاية جيدة فكل شيء جيد » وقد جاء عرضها لاول مرة بعد ما كان من النادر تمثيلها في العالم . وهي قصة نسجها شكسبير مستندا الى احدى قصص الديكاميرون للكاتب الايطالي بوكاتشيو (١٣١٣ – ١٢٧٥) والى

قصص قديمة اخرى ولكن يكاد يكون ٧٠٪ منها مستمد من قصص بوكاتشيو حتى في استخدام كثير من اسماء ابطالها . وملخص المسرحية كما يلي .

احبت الفتاة الجميلة هيلينا الدوق الايطالي بيترام ولكن هذا كان يعرض عنها . وانتقل الدوق الى خدمة الملك الفرنسي مبتعدا عن الفتاة وكان الملك الفرنسي يعاني مرضا عضالا عجز عن شفائه الاطباء . والد هيلينا المتوفى كان طبيبا وقد تعلمت منه بعض وسائل العلاج رحين سمعت بنبأ عجز الاطباء عن شفاء الملك الفرنسي قررت التوصل الى الملك لتعرض عليه خبرتها الطبية وعزمها على انقاذه من دائه وبهذه الوسيلة تكون على مقربة من عشيقها الدوق . عرضت هيلينا اقتراحها على الملك فتعجب منها واستغرب ومع ذلك اصرت على معالجته واكدت امكانية شفائه وعرض عليها الملك بان يعطيها ما تريد ان تم الشفاء على يدها . فبينت ان جزاءها هو ان يتحقق زواجها من الدوق بيترام فوعدها الملك بذلك . وتم شفاؤه على يدها وكان الملك قد اهدى للدوق خاتما ذهبيا ثمينا وقد طلب من الدوق ان يتزوج هيلينا جزاء ما حققت من شفاء لدائه . وما كان على الدوق الا ان ينصاع لامر الملك فيعقد زواجه من هيلينا دون ان يتصل بها . وفرارا من ذلك قرر الرجوع الى ايطاليا ليساهم في معركة ولكن هيلينا اقتفت أثره متخفية للاحتيال حتى تتصل به وتفوز بأمنيتها وفي موقع قرب المعركة تعرفت على احد اصدقاء الدوق فرجته بان يقنعه على الاتصال بها فاشترط الدوق ان يكون هذا الاتصال عندما يكون لها ولد منه وان تحصل على الخاتم الذي بيده . انه امر عسير فكيف لهيلينا ان تحصل على امكانية لتحقيق هذا الشرط التعجيزي .

وعرفت هيلينا ان الدوق بيترام مغرم بفتاة اسمها ديانا وهي لا تحبه فاتصلت بها وشكت لها مشكلتها ورجتها في مساعدتها فدبرت ديانا وهيلينا حيلة تستطيع بها هيلينا تحقيق امنيتها فتظاهرت ديانا بالميل الى الدوق واشترطت عليه ان يمنحها الخاتم الثمين الذي في يده فسلمه اليها بكل ارتياح . وفيليلة الوصال بينهما وسط الظلام تسللت هيلينا الى فراش الدوق بدلا من معشوقته ديانا . وفي نشوته وعدم ادراكه ضاجعها ظانا انها ديانا . وهكذا حملت منه هيلينا . وبذلك حققت الشرط وهو الحمل منه والحصول على الخاتم . وفي لقاء اخر من الملك الفرنسي اصرت هيلينا على الصلة بزوجها الدوق فابى ذلك فذكرته بشرطه وانها حققت له هذا الشرط فليس عليه ان يتنكر للوعد . وفي حضرة الملك اوضحت هيلينا انها تمتلك الخاتم وانها حملت منه فدهش الدوق لذلك فاضطر للصلة بهيلينا والعيش معها حياة زوجية منحها فيها جسده دون ان يمنحها قلبه وعواطفه

هذه المسرحية تعكس اصرار المرأة على تحقيق رغبتها مهما كلف الثمن . وهكذا كانت النهاية سعيدة لهيلينا ولكن هل يعني ذلك كل السعادة وهل كل شيء جيد في النهاية الجيدة ؟

١ ـ ان المشاهد لم يحس اثناء العرض ان هذه المسرحية من تأليف شكسبير . فطابع مسرحياته واجواؤها المعروفة سواء في تمثيل مسرحية هامليت او الملك لير او حلم ليلة صيف او عطيل او غيرها تعكس بصورة واضحة روح شكسبير بسهولة . اما كيفية اخراج هذه المسرحية « النهاية جيدة فكل شيء جيد » فقد عرضت وكأنها غريبة على شكسبير .

٢ ـ ديكور المسرح لا ينقل المتفرجين الى اجواء ابهة الملوك في العصور الوسطى او عصر شكسبير . وقد اجاد ممثل دور الملك في تمثيله غير ان اختيار الشخص لتمثيل دور الدوق كان غير موفق فهذا الدوق في التمثيل صغير الحجم لا يرتدي ما يوحي بأنه دوق وانما كان مستخدما عاديا . وتمثيله كان ضعيفا يوحي بالسخرية . وقد اقتصر الديكور على تعليق قطع من قماش الاكياس العتيقة السمراء . وغرض المخرج من ذلك تحديث المسرحية ولكن هذا التحديث غير موفق ولا يرضي شكسبير او عشاق مسرحياته فمثلا كان في العام الماضي قد مثل مسرحية هامليت ولكن بطريقة تحديث فاشلة ابعدتها عن روح شكسبير من حيث المضمون والشكل اخراجا وتمثيلا وديكورا . فكما لاحظت في مشاهدة هاتين المسرحيتين في هذا المسرح ان المتفرجين يريدون الانتقال بمشاعرهم وانظارهم الى اجواء عصر شكسبير الاصيلة كما ارادها او كما اخرجتها المسارح عادة . انهم لا يريدون ان يلوح امامهم مسرح يخرج قصر الملك وكأنه بيت فلاح فقير او انسان قليل الثروة كما ليس من الصواب ان يخرج بيت فلاح اوعامل بسيط وكأنه قصر باذخ وافر الثراء نفيس الاثاث كحياة الارستقراطيين والملوك والتجار الاثرياء . ان الديكور المسرحي اصبح احيانا بسيطا قائما على الرمز ولكن من الضروي ان يكون هذا الرمز والبساطة في وضع لا يدل على المغالاة والافراط في الابتعاد عن الحد الادنى من الواقع بحيث ينتفي التأثير والدلالة الرمزية . وهذا ما حدث بالفعل في اخراج مسرحية « النهاية جيدة فكل شيء جيد » في مسرح فولكس بون بعكس ما تخرجه بقية مسارح المانيا الديمقراطية عند تقديم مسرحيات شكسبير وغيرها . ان نجاح العمل الفني يتم بملاءمة المحتوى مع الشكل. جرد مسرح فولكس بونه محتوى هذه المسرحية من شكلهـــا فاضعفه

٣ـ كان التمثيل باهتا وكان الممثلون يؤدون ادوارهم وكأنهم يقومون بلعبة اطفال مازحين . وفي النهاية لم يستطع المتفرج العادي ان يدرك مغزى المسرحية القائم على عنوانها « النهاية جيدة فكل شيء جيد » .

الشاعر الالماني هاينريش هاينه (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦)
يتحدث عن حياة شكسبير

« ماذا كانت حياة شكسبير الخاصة . رغم كل التحريات لم يعثر احد تقريبا على شيء منها وهذا من حسن الحظ . فحول شباب وحياة الشاعر برزت اقوال تافهة لا دليل عليها . فمن قائل انه كان يذبح الثيران لدى والده القصاب ولعل هذه الثيران كانت اجداد اولئك المعلقين الانجليز الذين ارادوا جراء حقدهم ان يبرهنوا دائما على جهله واخطائه الفنية . وقيل انه كان تاجر صوف وقد قام بتجارة سيئة . ياللماكر الذكي الفقير فقد كان يؤمل في تجارة الصوف ان يرتدي آخر المطاف صوفا .

اني لا اصدق شيئا من هذه القصة كلها فهي صراخ كثير وصوف قليل . ولكني اميل للاعتقاد بأن شاعرنا كان في الواقع لص حيوانات برية وجراء سرقته أيلا عجلا ضايقته المحكمة . لذلك لا العنة كل اللص فحتى الامين سرق عجلا في يوم من الايام كما يقول المثل الالماني . لذلك اقتضى له ان يفر الى لندن فيشرف على خيول السادة الكبار امام باب المسرح لقاء « بخشيش »

هكذا تقول الاساطير التي تثرثر بها عجوز الى عجوز في تاريخ الادب .

مرتضى الشيخ حسين

رسالة وارشو

المسرح التلفزيوني .. فن جديد ؟

ولدت فكرة المسرح التلفزيوني بفضل الطبيعة الاخبارية للتلفزيون فالتلفزيون نقل في البدء اخبار العروض المسرحية وبعدها تم نقلها كاملة . وقد تعرضت طريقة النقل ذاتها لمثل هذا التطور المذهل الذي نشهده اليوم في جميع المسارح التلفزيونية . وتطور هذا المسرح هو جزء من العملية الريفية لتطور (فن) التلفزيون عامة . ولقد اصبح هذا المسرح احد اكثر اشكال البرنامج التلفزيوني فاعلية وجذبا بل اداة لتعميم الثقافية المسرحية ونقل فن التمثيل والافكار والكلمات . وللمرة الاولى اصبحت هذه الشاشة الزجاجية حليفا للخشبة المسرحية والتي تشاهدها الاف الملايين وليس العشرات او المئات في قاعة المسرح . وهذا المسرح الجديد الذي ينهل من تجارب وتقاليد المسرح الحي البالغ عمره اكثر من ثلاثة الاف سنة ، قد وضع قوانينه ولغته الفنية . فهو اول من ربط التقليد السردي ـ الاخباري بقواعد النقل التلفزيوني وتقنيته . والمسالة الاهم هنا هي ان هذا المسرح الجديد فك حالة الحصار التي وقع فيها المسرح التقليدي نتيجة نخبويته . فمسرح التلفزيون اصبح المسرح الجماعي الحقيقي الذي صفى القاعدتين الاساسية للمسرح الحي : النخبة والانتخاب الذي يحض انتقاء هذا العرض او ذاك .

لقد مر اكثر من عشرين سنة على نهوض المسرح التلفزيوني في بولندا والذي يعتبر الان بين المسارح المتقدمة في العالم ولاشك ان التعرف على مسارات وطبيعة مشاكله الفنية والتقنية يعود بالنفع على مسرحنا التلفزيوني الذي يمر براحل اولى من النمو . خاصة اذا ادركنا ان افتقار التثمين لقدرة المسرح التلفزيوني ووسائطه واهدافه يجعل من كافة الجهود المتعلقة بتنميته عقيمة .

في البدء ينبغي ملاحظة ان هذا المسرح ليس مسرحا بالمفهوم الذي ألفناه والقائم على تسميته عملية الخلق المسرحي التي تكون احدى صفاتها الاساسية التأثيرات المتبادلة بين المبدع والمتلقي من خلال الاسهام في العرض . فمثل هذا الظرف معدوم في العرض التلفزيوني كما هو الحال في العرض السينمائي . ولربما يأتي التكنيك بوسيطة جديدة في العقود القادمة ، توفر ذلك التفاعل القديم بين المسرح والمشاهد ! وهذا المسرح حين كف عن ان يكون مسرحا حيا ، احتفظ ببعض الخصائص المضمونية والشكلية التي اصبحت فيما بعد قاعدة استقلالية ايضا . ويجد منظرو التلفزيون ان هذا المسرح هو بمثابة عرض منظم وهيكل مبن على قاعدتين مختلفتين للتجارب والتقاليد ، الاولى صنعتها البشرية خلال عشرات القرون (المسرح الحي) والثانية خلال عشرات السنين (التلفزيون) . وعملية التركيب التي تخضع لها تقاليد المسرح من جهة والتجربة الشكلية للتلفزيون من جهة اخرى لاتعني ابدا الربط السهل والميكانيكي لكلا العنصرين . فلا بد هنا من ارادة الخلق التي يمثلا المخرج او خالق الصورة التلفزيونية .

ومن الطبيعي ان المسرح التلفزيوني يملك حرية تقنية واسلوبية اكبر في التقديم فالمسرح الحي ، مهما فعل لايستطيع التخلص من عنصري الزمان والمكان بشكل تام . وما محاولات ادخال الشاشة السينمائية على العرض المسرحي ثم المونتاج المشهدي والنكوص الحديثي الا دليل على الرغبة في التحرر من ذينك العنصرين . وتبقى هنا الميزة الاهم للمسرح الحي والتي يمكن نقلها خالصة الى مسرح التلفزيون وهي خصائص ووظائف الدراما التي تفهم كبناء ادبي مستقل . كذلك هناك اهمية الكلمة وموضعها في نسيج التقديم . وهذه المجموعة من الخصائص اللصيقة بفن المسرح التلفزيوني (وهي ضمانة وجوده ايضا) لاتحدد في الواقع مكانة واسلوب الخلق . فكل شيء تقرره هنا القاعدة المتبعة في التقديم .

ان التلفزيون ذ الامكانيات التقنية الواسعة يغري الكثيرين من المخرجين بالاخذ باكثر الطرق طلائعية محولين العروض الاولى نوع من الاستعراضات المدهشة . فالكلمة والوضعة والمجرى الدرامي تضيع في دوامة عمليات المونتاج والتقطيع الالكترونية . والمتلقي ذو المتاع الثقافي البسيط لايتفاعل ابدا مع الشخوص والافكار المطروحة ذلك ان هزات السطح التي تحدثها هذه الالعاب الالكترونية تسد الطريق امام وسائط التخاطب الاخرى بين فن التقديم ووعي الانسان وداخله .

وتشير الاحصائيات ان خمسة عشر مليون بولندي يشاهد التلفزيون ، ومليونان يشاهد على الاقل المسرح التلفزيوني الذي يقدم عروضه ليلة الاثنين اذن هذان المليونان هما نخبة بين المشاهدين وتقول الاحصائيات ايضا ان مسرحا يتسع لستمائة مشاهد عليه ان يعمل عشرة اعواما كي يحصل على مثل هذا العدد من المشاهدين ! واذا اراد ان يكون العدد عشرة ملايين ينتظره اربعون عاما من العمل . ان مشاهدي المسرح الحي يبلغ عددهم في بولندا سبعة ملايين ونصف سنويا . وهكذا فنقل واحد لاحد عروض المسرح التلفزيوني يملك جمهورا اكبر من جمهور جميع المسارح (٥٦ مسرحا) خلال سنة بكاملها ! . ورغم منطقها وموضوعاتها فالاحصائيات لم تكشف كل جوانب الواقع . فالمسرح الحي يملك مثلا بوصلة اكثر حساسية من بوصلة المسرح التلفزيوني فيما يخص رد فعل المتفرج فالاول لايمكن ان يقدم عرضه في قاعة خالية من حيث ان الثاني ينقله الهوائي الى جهاز يعمل او لايعمل والانقاذ الوحيد يجده في اراء النقاد والاستقصاءات الجماعية

وقبل اعوام جرى نزال بين جمهرة النقاد والمختصين وبين فناني المسرح التلفزيوني حول جماهيريته . وكانت هناك اجوبة قلائل خصت جوهر المعضلة المزمنة وقطباها : جماهيرية الفن ام فن جماهيري . وكان اقتراح سلطات التلفزيون حلا وسطا . وفي حالتنا هذه اللجوء الى مبدأ التنويع والجمع بين التقليدي والمجدد) . وهكذا اخذ هذا المسرح ، ومنذ عام ١٩٧٦ ، يحوي في برامجه اعمالا طلائعية اعتمدت على اعمال درامية معروفة قدم بعضها باسلوب الريبورتاج المثير او تجسيد تيار الوعي الخ.

لقد كشفت مختلف الاستقصاءات عن ان عشرين عاما من نشاط هذا المسرح عممت بشكل مدهش . قواعد الثقافة المسرحية فالمشاهد يهضم الان اعمالا كان يصعب عليه تقبلها قبل عقدين من الزمن . وفي نيسان من عام ١٩٧٧ اسس (الاستوديو المسرحي) الذي تكون ميزته تقديم اعمال ذات طابع تجريبي الفها المسرح الحي (موءلفات ايونسكو وجينيه ،وميترلنك وروبرت موسيل) . وكما قلت فالتجريبية هي المبدأ السائد في عمل الاستوديو لذلك لم يبق من تلك الاعمال ، عند التقديم غير العنصر الروائي .

ان المسرح التلفزيوني البولندي يملك اربعة مسارح هي المسرح الدرامي ومسرح الاثارة المتخصص في تقديم الموءلفات البوليسية ، ومسرح الاشكال الصغيرة ومسرح الكوميديا . والمسرح الاكبر هو الاول الذي يقدم العروض التي تعدها . المسارح في مراكز التلفزيون الاخرى كذلك يقدم ابرز العروض العالمية . والاكثر من ذلك ينقل هذا المسرح احيانا عروض المسرح الحي . الا ان النقل لايكون مباشرا بل تعد العروض خصيصا للتلفزيون (وهذه وظيفة اضافية للتلفزيون كأداة تسجيل وثائقي) .

تتكرر التهمة بأن مسرح التلفزيون ابتعد عن المسرح الحي واقترب من الفلم بل اصبح نسخته الباهتة ، فالكاميرا هي معبود المخرج التلفزيوني ايضا . وقد يتبادر الى الذهن الان أي فرق يحصل حين يسجل العرض المسرحي بكاميرا تلفزيونية او سينمائية ؟ والواقع ان الفرق كبير للغاية . فالكاميرا الثانية تخلق انطباعا بامكانية تجنب النظام الدراماتورجي من جهة ومن جهة اخرى العنصر الجوهري للمسرح

الممثل والكلمة . والاولى ؟ لحد الان لايعرف دورها بالضبط . البعض يتنبأ بتداعي كيان المسرح التلفزيوني وقبل ان يصبح مستقلا فالفلم يلتهم ، بمساعدة الكاميرا (الاداة المشتركة في الفلم والتلفزيون) المسرح التلفزيوني . والقواعد المشتركة تسمح له بذلك . وفي ندوة علمية رافقت موسم (مسرح الامم) الذي كان في وارشو قبل اعوام قلائل تسائل باحث بولندي : اين هو نظام العرض المسرحي او غيره في التلفزيون ؟ وهل هو يملك ولادة مشروعة قبل كل شيء ؟ . وكانت تنظيرات كثيرة قد طرحت في هذا المجال ، وهدفت خلق «شيء» وسط بين المسرح والفلم ، ارادو تسميته بالمسرح التلفزيوني وقال ذلــك الباحث ان في هذا «الكوكتيل» كثيرا من الفلم وقليلا من المسرح الان . وهذا نابع من حقيقة موضوعية وهي ان مبدأ العرض المسرحــي التلفزيوني والاخر السينمائي متطابقان تماما (اللقطات ، تتابع الصور او المشاهد اختيار مقطع الصور باستخدام تكنيك الصور المقربة الخ). كذلك فالفلم والتلفزيون يعتمدان على مبدأ اتقان قابلية التحليل والتركيب رغم الاختلاق النسبي في التقنية المستخدمة والاسلوب العملي . اذن شيء يبحث عنه التلفزيون في عروضه «المسرحية» ؟ . ربما هي استمرارية التقليد المسرحي . ربما الطموح في ان يحتمل مكانه على مراحل . تكون مرحلتها الاولى هي تقمص الدور . ان هذا المخلوق الجديد المسمى (مسرح في كبسولة) والذي يقلد الفلم تارة والمسرح تارة اخرى ، ولا يجروء أي احد اليوم على ازاحته ووضعه على الرف التجريبي . انه يقوم بوظيفة اجتماعية وثقافية معينة املتها الامكانيات الراهنة للتلفزيون . وولادة هذا المسرح وفرت فرصة لم تكن من قبل امام المجتمع ، للاحتكاك بفن كبير وحقيقي كانت نجاحاته نجاحات للمسرح وليس للتقنية .

وفي السبعينات اصبح البرنامج التلفزيوني في بولندا اكثرجاذبية بفضل عنصر التنويع . فهو قريب من طابع الصحيفة اليومية والمجلة الثقافية العامة . واليوم أصبح المسرح التلفزيوني) فقرة جاذبة بين نقرات كثيرة . وبالطبع لا أحد يدعو اليوم الى خلق حالة تماثل بينه وبين المسرح الحي . فالنزعات التجريبية تهدف بطبيعتها المحمومة الى صياغة قوانين بهذا المسرح مستقلة عن المسرح الحي من ناحية وعن الفلم من الناحية الاخرى . والكل يعلم جيدا أن الطريق مازال طويلا . فمسرح التلفزيون يتطلب معالجة اخرى للنص الدرامــي وممارسة اساليب تعبير مغايرة . وهناك عدد من الفنانين والنقــاد يدعو الى التركز في هذا المجال على الادب الجيد واستغلال تلك الطاقات في فن التمثيل والتي لاتجد منفذا لها لا في المسرح الحي ولا في الفلم ، والحق ان هذه الدعوة يمكن أن تخص مجال الفلــم التلفزيوني ايضا . واكبر شاهد على وجود مثل هذه الحدود الهلامية بين مسرح التلفزيون ومناعه هو العرض التلفزيوني المعروف (الملك لير) لبيتر بروك والذي وجده الكثيرون فلما تلفزيونيا . اما أنفضل نموذج للمسرح التلفزيوني فكان الفلم السينمائي (هاملت) للورنس اوليفيــه ! . فهذا الفلم كان محاولة ناجحــة لنقل التقليد المسرحي الى فن الكاميرا . ويتكشف منطق مثل هذه المقولات حين نعرف أن التلفزيون اعتمد في فرحه على فناني المسرح الحــي من مخرجين وممثلين ومصممي ديكور ، اما اليوم فالساحــة مليئة بالمخرجين السينمائيين الذي منحوا هذا المسرح أبعاد الفلم الحديث بشكل خاص .

وتبقى المسالة الاساسية في موضوعنا هذا مسالة التجــاوب الجماعي مع الشكل الراهن للمسرح التلفزيوني . فالتلفزيون لا يمكنه وبأي حال من الاحوال . الاخذ بالمنحى النخبوي الذي يمكن أن نعثر عليه في الفنون قاطبة . وبعبارة اخرى هل يقدر التلفزيون على توفير امكانية اختيار الشكل والمضمون لجمهور يعد بالملايين ؟ . والجواب يحوي امكانيتين الاولى تنميط المسرح على اساس كونه جماعيا ثم الدخول في نفق العادية والتقولب الخالي من الطموح . والامكانية الاخرى التي تحولت الى واقع فعلي الان ، وهي الاخــذ بعنصر تنويع الاشكال الملائمة لمختلف انماط التذوق لدى الفئات الاجتماعية المتباينة . وقبل عامين كرست لقضية المسرح التلفزيوني نقاشــات واسعة في الصحافة وندوات خاصة وصلت كلها الى نتيجة واحدة وهي صحة مبدأ التنويع لكونه يبتعد عن النظرية ويلتصق بالواقع . فحوالي خمسة وثمانين بالمائة من مشاهدي التلفزيون البولندي لايقرأ أية مجلة ثقافية بصورة منتظمة . كذلك هناك عشرون بالمائة فقط . يقرأ النقد المكرس للمسرح والكتاب . وكل رابع مشاهد تلفزيوني لا يقدر على ذكر اسم مخرج سيمائي واحد سواء اكان بولنديا ام اجنبيا . وثلثا عدد المتفرجين يفضل العروض الجماعية ذات الطابع الترفيهي كالسيرك والمباريات الرياضية والحفلات الغنائية . على الاخرى الفنية كالمسرح والاوبرا والكونسيرت . الا ان الصورة ليست بهذه القتامة . فثمة حقائق أخرى تشير الى أن الثقافة كسبت كثيرا بفضل التلفزيون (وفي حالتنا هذه وفر مسرحه للملايين المتعــة المسرحية) .

أن التطور الشكلي للمسرح التلفزيوني ورغم كونه غير انسيابي ومتبعها ضرب الطلائعية ، لا يجرد هذه المؤسسة الثقافية من مهماتها الاساسية التي اعتبروها في بولندا تعميم الثقافة المسرحية وتعريف واسع اوساط المشاهدين على الادب وخاصة مواضيعه المعاصرة ، وتقبل الاعمال المسرحية التي يتطلب تذوقها خلفية ثقافية وفكرية مناسبة .

والواقع ان امكانية التنويع لا تخص فقط المسرح الدرامي في التلفزيون البولندي . مثلا « مسرح الاثارة » الذي يستند على ما يسمى بالرواية البوليسية . يعتبر العرض المسرحي الاكثر جماهيرية. والشيءذاته يخص مسرح الكوميديا . كذلك يلجأ « مسرح الاشكال الصغيرة » الى المخاطبة المفهومة من خلال مسرحة الالقاء الشعري أو الاخذ باشكال الاداء المونودرامي أو اكساب المذكرات والوثائق التاريخية أو مقاطع من أعمال أدبية معروفة ، هيئة دراماتورجية معينة وفي هذا المسرح تختلط ، كما هو الحال في المسارح التلفزيونية الاخرى ، تلك الوسائط المسرحيةوالسينمائية التيتلائم البناء الدرامي أو الروائي المحدود ، في هذه العروض . وفي اطار هذا الشــكل التلفزيوني ينشط « مسرح الوقائع » الذي قدم سيناريوهات مبتكرة عن حياة جيفارا ومحاكمة برونوجيوردانو . والمسرح التلفزيوني تعد عروضه البالغ عددها ١٧٠ عرضا كل سنة ، المراكز التلفزيونيــة السبعة في البلاد .

أن المسرح التلفزيوني رغم تأثيره الكبير وتعدد أشكاله . لم يحصل بعد على هويته الفنية . فالمسرح الحي يبقى سجين مكانه رغم حجم اقتباساته من الفنون الاخرى (الرقص والفلم والتشكيل وغيره) بينما فن التلفزيون يريد في مرحلته المتقدمة تقنيا وفنيا الغاء شرط المكان وكما فعل الفلــم . اذن أي شيء هو هذا الفن الدراماتورجــي التلفزيوني ؟ . البعض يريد شده بالمسرح من خــلال ابراز الميزة الكاميرالية أي الفل المؤطر في مكان محدود . وهم ينسون هنا ان الكاميرالية هذه ، هي نمط معين في التأليف فحسب ويمكن ان نجدها وعلى حد سواء في الفلم والمسرح والتلفزيون .

وفي الاخير أليس من الاصوب أ تبرز وظيفة هذا المسرح كمعمم للثقافة المسرحية والادبية ، وليس هويته الفنية التي فيها القليل من السمات الخاصة الاصيلة ..

عدنان مبارك

رسالة باريس

نتالي ساروت ..

تبحث عن مصادر جديدة للايحاء في المســــرح والسينما .

ناتالي ساروت ، أحدى رواد تيار الرواية الجديدة ، تتجه هذه الايام ، بعد ان استنفذت ما قالته في الرواية ، للكتابة للمسرح والتلفزيون . وفي مقابلة أخيرة تقول ساروت : « لا أثق بانني قادرة على كتابة سيرتي الذاتية . أنا لا احب فرويد كثيرا الا انه أكد على شيء جوهري : بان كل السير الذاتية ماهي الا تزييف .. وينبغي ان نقول في السيرة الذاتية كل شيء أو لا نقول شيئا ... » ومن المعروف ، ان أسلوب ناتالي ساروت في كل اعمالها يعتمد بالدرجة الاولى على المونولوج الداخلي ، وان شخصياتها لم تتوضح هويتهم ، فهم بدون هوية .. واما اعمال ساروت على الشاشة فانها تعكس هذا الحوار الداخلي بشكل مكشوف ومباشر ، وقد اخرج مؤخرا « سيمون بنموسي » للسينما فلما بعنوان (نتالي ساروت) ، واخرج « ايف كوفاكس » فلما تلفزيونيا بعنوان (نتالي ساروت أو الصوت الغامض) من خلال هذين الفلمين نستطيع اكتشاف نتالي ساروت واعمالها ، وان نتعرف على ساروت من خلال تفسيراتها التي أعطتها لنفسها .. ولكن ساروت لها اعتراضاتها على هذين الفيلمين . فهي تؤكد بأن اعمالها على الشاشة لا تعبر عنها تماما فهي تقول : « ان ما يقلقني ، بعد كل عرض للفيلم ، هو أنني أرى أمكانياتي أقل مما هي .. أي أنني لا أرى نفسي في الفيلم . » ومن الجدير بالذكر ، ان ساروت ليست الممثلة في هذه الافلام ولا المسرحيات الاخرى ، لكنها هي المشاهدة الاولى .. انها تتعلم من الفيلم والمسرحيات ايضا . ونستطيع القول بأن الفيلم لا يستطيع ان يقدم لنا نتالي ساروت وابداعاتها في الرواية الجديدة ، لان اللغة تبقى هي المسيطرة الوحيدة في العمل الادبي . فالفيلم هو تجربة في تفسير العمل الادبي وليس تعبيرا عن كل عناصره .وأزاء رواياتها تبدو الافلام عبارة عن مكرسكوب يصور فعلا يصعب وصفه ، تقول ساروت بهذا الصدد : « هذه الحركات الداخلية التي أصورها في رواياتي ، أعتبرها كالافعال الدراماتيكية التي تتناقض وتتشابك مع الحركات الاخرى . انه عالم من الحركة المستمرة ، كما نراها في الميكرسكوب . » وتضيف ساروت في تعليقها على الافلام ، « كل هذه الحركات ، من المستحيل تصويرها بطريقة اخرى سوى اللغة » . وذات مرة زارت ساروت (متحف الفن الحديث) في باريس ، وقالت : « في ذات يوم ذهبت الى متحف الفن الحديث لكي أرى معرض ـ الضوء والحركة ـ فقلت في نفسي ان كل ذلك يسير في نفس الاتجاه الذي تسير به أعمالي . » ومن المعروف ان اعمال ساروت تعتمد على الحركة والايقاع ، فهي تقول : « عندما اعمل ، واقرا ايضا ، فانني اسمع شيئا ما . لكن في كتبي ، الحوار يظهر من خلال الصور وليس من خلال المسرح . » وقد صدرت المجموعة الكاملة لمسرحيات نتالي ساروت هذه الايام من دار (غاليمار) ، ويقوم الان المخرج (كلود ريجي) باخراج مسرحية « كلمة الحب » .

وبصدد العالم الداخلي تؤكد ساروت على كل من بروست وجويس قائلة : « انه اكتشاف للعالم الذي صوره بروست ، واخراج حركة اللغة عند جويس » .

وفي النهاية ، يبقى تقديم اعمال ساروت في السينما والتلفزيون مهمة شاقة لان اعمالها تعتمد على الاحساس ، وايقاع اللغة ، والحوار الداخلي ...

آريان موشــكين ..

بما نجاح فيلم « موليير » تخرج مسرحية جديدة :

بعد نجاح فيلم « موليير » تخرج مسرحية جدبدة :

في أخراج فيلم « موليير » ، تكتب الان وتخرج مسرحية جديدة بعنوان « ميفستو » ، وتقوم بتقديمها فرقة « مسرح الشمس » . وما تزال تأثيرات فيلم « موليير » واضحة على آريان موشكين ، ومن المعروف ، انها استخدمت في فيلم « موليير » نفس ممثلي فرقتها اذ لم تستعن بنجوم السينما كما هو عند اغلب المخرجين في فيلم كبير ك «موليير» الذي يستمر أربع ساعات . ومايزال المثلون أيضا تحت تأثير الفيلم. وقد استوحت آريان موشكين مسرحية « ميفستو » من رواية كلوس مان وهو ابن الروائي الكبير الالمان للدكتاتورية النازية من عام ١٩٢٣ الى ١٩٣٣ . وقد نفي توماس مان . ويتحدث كلوس مان عن مقاومة المثقفين المؤلف الى هولندا عام ١٩٣٣ ، واسس هناك مجلة للمثقفين الالمان بعنوان حيث كتب رواية « ميفستو» في المنفى . وبالنسبة للمخرجة الفرنسية مونشكين أصبح كلوس مان عنصرا دراميا ومحركا ديناميكيا للعرض اذ تستخدمه كراو في مناقشة غياب النصوص العظيمة المعاصرة التي تقدمها فرقة « مسرح الشمس » ، تجيب آريان موشكين قائلة : « أجل ، انني اكتب لكني لست ـ جيرودو ـ . نعم ان هناك أزمة في المسرح الفرنسي لان هناك ازمة في المجتمع . فالمشكلة مترابطة . الا انكم لا تستطيعين ايقافي عن البحث ابدا ، وأيقافي عن العمل في المسرح بالوسائل المتوفرة . »

وآريان موشكين تتحمل عبء كتابة هذه المسرحية من البداية حتى النهاية . وتقول في هذا الصدد : « أستطيع القول بأن كتابة واخراج هذه المسرحية عبارة عن مغامرة مثل مسرحية ـ العصر الذهبي ـ في معنى مختلف وليس معارض . وبمواجهة مسرح الحركات ، نقدم مسرح التعبير . واننا نستخدم من جديد اسلوب الاقنعة ، نعم اذا أستطاع القناع ان يعبر عن عالمنا ـ كتجربة مسرحية العصر الذهبي ـ فهو لا يستطيع ان يعبر عن كل عالمنا . وهذا ما قيل في عرض ـ مسرحية ميفستو ـ » .

وكالعادة عندما تقوم فرقة « مسرح الشمس » بتقديم عمل مسرحي ، تبحث عن تجميع الوثائق والتفسيرات التاريخية الجادة . وقد ساهمت في ترجمة الرواية « لورينس كناور » من الالمانية ، وقد رحلت المخرجة معها الى المانيا لمشاهدة الوثائق الفيليمة حول الفرقة والممثلين ، وذلك في أرشيف ميونخ وهامبورغ وكولون وكذلك حول مؤلف الرواية « كلوس مان » . ومن أهم الشخصيات هو « النجمة المولودة » للمسرح واول ضحية لهذه الفرقة على أيدي النازية . وفي صدد علاقة رواية كلوس مان بالمسرحية التي كتبتها المخرجة آريان موشكين ، فهي تقول : « في كتابة مسرحية ـ ميفستو ـ فعلت على عكس كلوس مان الذي انطلق في كتابة روايته من الحقيقة الا انني أنطلق من الرواية وتحولاتها كي أعود الى الحقيقة الروائية فانني أستخدم شخصياته ، لكني اخلق

شخوصا آخرين في عملية تركيب شخصيات عديدة اخرى ـ فانني اكتب الاسطورة الا انني أواجه اشياء مذهلة ! على سبيل المثال ، كنت أعتقد بأني أبدعت قصة حب بين الشخصيات من خلال مواد الرواية ، وبالتالي عثرنا على مقابلة مع كلوس مان بأنه فكر بقصة الحب هذه ، الا انه حذف هذا المشهد من الرواية عند الكتابة » . وتدور أحداث المسرحية عن معاناة فرقة مسرحية وكذلك أحداث أنقلاب هتلر الفاشل عام ١٩٢٣ ، وتؤكد آريان موشكين بأن « الاسطورة » او » الحكاية « عبارة عن سلسلة من اللوحات وقصص التاريخ التي تترآى من خلالها تلك الفترة التاريخية من العطالة والتضخم المالي ، والعداء للسامية والبرجوازية الليبرالية التي تتأرجح بين الاشتراكية والنازية . ولانهاء العرض سيكون هناك ، مشهد فارغ ، سيكون الجدار الرابع لمسرح كارتوشري عبارة عن عرض الوثائق السينمائية حول معسكرات التعذيب . وقد قام بتنفيذ ديكون المسرحية « كي كلود فرانسوز » الذي صمم ديكور فيلم « موليير » كما والف الموسيقى « جان جاك ليمتر » وهو موسيقي شاب يعمل في الاوركسترا . ومن الجدير بالذكر ان ممثلي فرقة « مسرح الشمس » يستطيعون استخدام عشرين آلة موسيقية .

ان تراجيديا الفرقة المسرحية في رواية « ميفستو » ابان عهد هتلر ، هي عبارة عن فرقة « مسرح الشمس » . وفي

الحقيقة ، فهذا العمل المسرحي عمل جماعي يشترك فيه جميع المثلين ، وهم يدلون بآرائهم بالمسرحية ، يقول أحد المثلين : « اننا نبحث عن مفتاح لفهم رواية ـ كلوس مان ـ ومسرحية ـ آريان موشكين ـ . والصعوبة الحقيقية هي ان نعثر على هذه ـ المسافة ـ . أننا نشعر بكل الروابط العميقة مع أولئك المثلين الذين عاشوا في تلك الفترة العصيبة . » .

آخر مقابلة مع فرانسوا تريفو . . .
أحد رواد الموجة الجديدة في السينما الفرنسية

ولد المخرج الفرنسي فرانسوا تريفو في باريس عام ١٩٣٢ ، وبدأ حياته الفنية كصحفي وناقد .. ثم بدأ تريفو سلسلة من الافلام ، وطرح فيها بطله المعروف ب « أنطوان دونيل » الذي مثله في هذه السلسلة المثل « جان بيير لثو » منذ كان صبيا حتى آخر فيلم وهو « الحب في هزيمة » ، وهذه السلسلة عبارة عن مجموعة من الافلام بدأها تريفو بفيلم « المغامرات الاربعمائة » ١٩٥٩ ، « الحب في العشرين » ١٩٦١ في « القبلة والسرقة » ١٩٦٨ و « بيت الزواج » ١٩٧٠ ، و « الفتاتان الانكليزيتان والقارة » ١٩٧١ و « الحب في هزيمة » ١٩٧٨ . وقام تريفو مؤخرا بزيارة مرقد جان ريتوار في الولايات المتحدة تثنا له ، وفي المدة الاخيرة ، اقيم في « لوس انجلز » مهرجان خاص بفرانسوا تريفو ، وقدمت أفلامه ، ونال أعجاب الجمهور هناك .. وقد أجرت الناقدة « آن دي كتيسبري » هذه المقابلة مع « تريفو » قبل رحيله الى الولايات المتحدة ، وبمناسبة الانتهاء من بطله « أنطوان دونيل » ، وكذلك بمناسبة موت جان ريتوار الذي كان يرى في « تريفو » وارث منهجه من بعده ، ويعتبره « تريفو » معلمه الاكبر ، وقد ساهم « تريفو » في تأسيس مجلة «دفاتر السينما» عام ١٩٥٠ مع اندريه بازان ، والمخرجين الشباب كل من كلود شابرول ، جان ليك غوداز ، وقد صور « تريفو » في معظم افلامه سيكولوجية المراهقين ، والعلاقات العاطفية بين الناس والمشاكل غير الاعتيادية .

س : لماذا قررت الانتهاء من بطلك المعروف « أنطوان دونيل » في آخر افلامك ، هل لانه اجتاز عمر البلوغ ؟

ج : كلا ليس لهذا السبب ، فالرجال جميعهم يبقون أطفالا الا انهم يخفون تلك الطفولة : وبطل أفلامي المعروف « أنطوان‌دونيل » هو أقل من الرجال الاخرين أخفاء لطفولته . هذا هو آخر فلم لاني رغبت في ترك هذا العاطفي الانفعالي . في الحقيقة ، الناس يعكسون انفسهم من خلال وسائل الاعلام . لكننا حقيقة ذلك الشخص الذي يتحدث من التلفزيون ، انه يقول امام الملايين ، مالا يقوله ـ لاطفاله أي أنه لايعبر عن نفسه في الواقع . ربما يطلق « الوضعيون » على ذلك ب « مجتمع المشاهدين » لكنني أفعل ذلك بصورة أكثر وضوحا في أفلامي مما في الحياة الواقعية .

س : أنت ، ربما ، من السينمائيين الفرنسيين القلائل الذين يشاركون الاخرين في كتابة السيناريو ، على سبيل المثال مع ماري فرانس بيزييه ، سيزان شيفمان ، جان أوريل ..

ج : في أيطاليا ، يقوم بكتابة السيناريو ستة أو سبعة اشخاص، ويوقعون جميعهم عليه . وكذلك في امريكا ، يشارك في كتابة سيناريو واحد أربعة أو خمسة أشخاص ولكن بتوقيع واحد ، بقصد الحصول على جائزة الاوسكار . أنها قضية نقود !! اما في فرنسا ، فحالتنا تتراوح ربما بين الاثنين ..

س : في السينما الفرنسية ، ثمة نغمة شائعة وهي « اني كتبت أفلامي » و « أني أعمل فلمي » . فكاتب السيناريو لا يلتقي بالمخرجين الجدد لانهم يحسدون ابداعه .

ج : هذا صحيح .. لكنه خطأ فادح . أنني معجب بالمخرج « روبير بريسون » لكن أفضل ما ابدعه «بريسون » هي الافلام التي شارك بها جان كوكتو وبيرنانوس . فالنتيجة هي التي تقرر جودة العمل الفني قبل مسألة الغرور .

س : ألستم قادرين على العمل الجماعي ، أنتم رواد « الموجة الجديدة » الذين ابدعتم مفهوم النجم بين المخرجين ؟

ج : في الوقت الحاضر ، نستطيع ان نعتبر أنفسنا مخطئين أما في تلك المرحلة ، فقد كنا نفكر بأعادة تقييم المخرج الذي صار يختفي تحت أسطورة النجوم . لقد كانت محاولة للهجوم على كتاب سيناريو معينين أنصبت مهمتهم على أعداد النصوص الادبية ، ومن الواضح ان اعداد الرواية هو أصعب بكثير من السيناريو الاصلي . لقد بدأ أعادة تقييم المخرج مع الناقد والمؤرخ السينمائي « أندريه بازان » الذي قال بعد الحرب : « ينبغي أن نعيد تقييم المخرج » . فقد سادت تلك الحركة واتسعت بشكل متطرف في الوقت الحاضر . ينبغي علينا الان ان نعيد تقييم كاتب السيناريو من جديد .

س : لقد أدنت بنفسك أعداد الروايات للسينما وأنت القائل : « أود أن تكون افلامي روايات » ، كيف تفسر ذلك ؟

ج ـ انني أصنف كتبي حسب الكاتب . لكنني أحبذ الاحتفاظ بالرف وقمت به كسينمائي . في الحقيقة ، كنت في السابق ضد الاعداد النظري والمسرحي للرواية للشاشة ، كأعداد رواية ستندال « الاحمر والاسود » للشاشة على سبيل المثال . وبالمقابل ، فانني أحب تذوق الرواية ، وصوت الرواي الذي يعلق في الفيلم ك « يوميات كاهن في الريف » لمخرجه «روبير بريسون » وفيلم « الرغبة » لمخرجه « ماكس أوفيلس » .

س : أيـن تضـع موقعك في السينما الفرنسية ؟
ج : بصورة عامـة ، السـينما الامريكية هي عبارة عن سينما الاثارة، والسـينما الفرنسـية مهتمة بالنقد لانها تمتلك وعيـا سيئا لوظيفتها في مجتمع غير متكامل . وانا لست من أنصار هذه السينما . فالموضوع الذي اتناوله هو الفيلم الذي يصور العلاقات العاطفية بين الناس . واني امنح شخصياتي كـل مشاعر الحب والعاطفة .

س : من المعروف ان مشاعر العاطفة في افلامك عبارة عن لمسـات خفية . ولكنك ، وبشكل لا نهائي ، تطور فكرة الرجل العاطفي المتغير ازاء النساء . ويعود الفضل لفيلمك « الحب في هزيمة » المزخرف بالشخصيات والمواضيع المتنوعة ، تكشف دور الام الرئيسي في فيلمك « المغامرات » هذا الدور الـذي حول شخصية « انطوان دونيل » الى شخصية قلقة .. انك لـم تتحدث عـن والدتك ابدا ....
ج : انني أصنف كتبي حسب الكاتب . لكنني أحبذ الاحتفاظ بالرف المحتوي على الكتب التي تتحدث عـن الام في مكتبتي انـه الكتاب المفضل لكل كاتب . انظر الى جورج سيمنون ، روجيه برفيت ، جورج بتاي ، مارسيل بانيول ، البير كوين . فاذا ما كان لدينا فكرة واحـدة فقط فهي ستكون بلا شك فكرة الام . أما بالنسبة لي ، فما يزال الوقت مبكرا لخوض هذا الموضوع .

س : اما هي الصدمة لبطلك « جان بيير لئود » ان تصـور اللمحة الاخيرة من حياته في آخر فلم ؟
ج : أجل .. كانت نهاية الفيلم مكابدة بالنسبة للجميع . فالفيلم عبارة عن باب مغلق ، رغم رغبتي ان تكون النهاية سـعيدة من حيث الايقاع المسرحي . أجل ، كان لابد من ذلك التطور . في المشهد الاخير ، كانت شخصية « جان بيير لئود » هائجة ومضطربة . وانا كنت أيضا . وبسبب ذلك رحلت بسرعة لكني وددت لو ينتهي الفيلم كالعرض الاخير ، او ان يعود كل منا في العرض بحركـة عامـة . انه نهاية العرض . والان أحس بأنني حر ، ولاول مرة في حياتي . كما وليست لـدي مشاريع سينمائية في طريقها الى التنفيذ .

شاكر نوري

نشـــاط ثقــافي

الشعر على صعيدي : الابداع والترجمة

ثمة قضية مطلقة تكاد تحتفظ بأهميتها في كل عصر ، تلك هي قضية الاستجابة لجملة من التقاليد الأدبية الموروثة ، التي تشكل أساساً في عملية الخلق الشعري ، هذه القضية كانت موضوعاً لمقالة حظيت بأهتمام كبير حال ظهورها في « مجلة الآداب » ــ عدد ديسمبر الماضي ، بقلم الشاعر « يوري ليفيتانسكي » الذي أطر مقالته المومأ اليها بمقولة بوشكين ذائعة الصيت : **« لقد أتخمت بالبحر الايامبي ، ذي التفعيلات الأربع ... »** :

والحق فان المقالة تثير جملة من التساؤلات بخصوص المتعة التي يتوخاها القارىء من وراء اقباله على قراءة الشعر الحديث ، سواء أقتصر الأمر على الشعر في لغته الأصلية ، أو بعد ترجمته الى لغات اخرى . وهذا ما حدا بالمجلة الى تعزيز المقالة بحوار أدبي مباشر تتوفر من خلاله الاجابة عما يعترض سبيل القارىء من أسئلة تثيرها طبيعة المقال . فكان أن استضافت كلا من الشاعر السوفيتي « يوري ليفيتانسكي » والشاعر الانكليزي « بيتر تيمبست » الذي كان قد ترجم الى الانكليزية الكثير من الشعر الروسي ، الكلاسيكي منه والمعاصر ..

وقد أجاب الشاعران عن مجموعة من الاسئلة ، يبحث أغلبها في قوانين الشعر الحر وأصوله التقنية ، وفي كيفية توظيف الرموز والأدوات في الشعر ، ثم الطريقة التي تتحقق بموجبها عملية تجليتها للقارىء ، ولاسيما في الشعر المترجم ، هذا فضلا عن الأسئلة التي تتعلق مباشرة بالشعر الذي يكتبه ليفيتانسكي بشكل خاص !

واتماماً للفائدة رأينا أن نقدم للقارىء استعراضاً موجزاً لأهم ما تضمنته المقالة ، مشفوعاً بترجمة للحوار الذي جرى بين الشاعرين .

أولا ــ المقالة : « الشعر كعملية ابداعية »

« لقد اتخمت بالبحر الايامبي ، ذي التفعيلات الأربع ... »

بمقولة بوشكين الشهيرة هذه ، يتوج « يوري ليفيتانسكي » مقالته التي يستطلع في فقراتها الاولى تلك الأبعاد التي تميز بها الشاعر الروسي والتي يجيء في مقدمتها شعوره العميق بضرورة التواصل والديمومة ، كما يؤكد ذلك كاتب المقال في قوله :

« من بين كل القسمات الحقيقية التي تثير الدهشة في شخصية بوشكين كشاعر ، فان الخاصية الوحيدة التي تذهلني أكثر من سواها تتمثل بشعوره العميق والفذ ، الذي لم يفقده ولو للحظة واحدة ، بضرورة التواصل ، بضرورة استمرار حالة الرحيل الذي كان يستهويه أبداً ، وتوخيه طريقاً للهرب من كل ما كان قد تم انجازه ، من كل ما هو ماثل في حيز الوجود ، سواء في شعره ، أم في شعر اناس آخرين ، ثم كفاحه الدؤوب الذي ما كان ليعرف الكلل بهذا الاتجاه »

ابتداء بهذه الفقرة فصاعداً ، يتضح أن الكاتب قد اتخذ من بوشكين شخصية محورية للدراسة ، الا ان القارىء سرعان ما يكشف أن الكاتب راح ينظر الى هذه الظاهرة أو تلك بعيني بوشكين ، فكان أن طغت شخصية الأخير على شخصية الأول : على نحو صار الكاتب يبدو معه وكأنه يتوارى عن الانظار وراء كواليس تتمثل باراء وأفكار بوشكين ! أي ان ليفيتانسكي بدلا من أن يعطينا رأيه بهذه المسألة أو تلك ، مشفوعاً بمقولة أو وجهة نظر لبوشكين ، راح يفعل العكس ، فاذا به يطنب في الاستشهاد بآراء بوشكين وتحليلاته النقدية بخصوص هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر الأدبية ، الأمر الذي جعل شخصيته ــ ككاتب للدراسة ــ تتوارى وراء شبح الشخصية المحورية في حالة من الغياب التام !

على أن ما يلفت النظر حقاً في مقالة ليفيتانسكي ، أن كاتبها كشف بشكل عرضي ــ أي من حيث لم يقصد الكشف ــ عن نواح تميزت بها رؤية بوشكين للعالم ، من ذلك مثلا وعيه ومدى تأثيره بالناس ، ثم المستوى الذي تتم وفقه عملية التأثير ، كل ذلك وفر ليفيتانسكي اجابة ضمنية ، من خلال استشهاده بمقولة بوشكين :

« الزمن يغير الناس ، ليس فيزيولوجيا أو جسدياً فقط ، وانما روحياً أيضاً » ثم ينقل عن بوشكين عبارة لاحقة فحواها ان : « الأحمق فقط هو الذي لا يتغير ، ذلك لأن الزمن لا يضفي عليه أي تطور من شأنه أن يوسع نطاق تفكيره ، وبالنسبة له ، فان الخبرة ــ وبمنتهى البساطة ــ لن يكتب لها أن تدوم ! » .

وفيما يخص المبادىء الأساسية التي اعتاد بوشكين أن يفكر بها ويتحدث عنها باستمرار ، فيحددها الكاتب بثلاثة مفاهيم ... هي :

١ ــ الاستقلالية : أي أن يكون الشاعر حراً في انتقاء المنهج وطريقة التعبير التي من شأنها أن توفر لديه شيئاً من الطلاقة التي تنفي احتمال لعتماده على مناهج مستلفة من أناس سبقوه الى ابتكارها ، وطرائق تعبير مستهلكة وجاهزة .

٢ ــ الاستثنائية الفذة : أي أن يحوز الشاعر على الميزة التي تجعله مستوفياً لشرط التخصص والتفرد عما خلاه ، باعتبار أنها لم تتوفر لدى شاعر غيره .

٣ ــ الأصالة : التي تعني عنده ضرورة استمرار خيط التواصل مع الموروث الحضاري الانساني بما يجعل من نتاج الشاعر حلقة جديدة مضافة الى سلسلة الموروث المتمثلة بما أبدعه العقل الانساني في المراحل السابقة لولادة الشاعر ، وهو في هذا الجانب لم يغفل أهمية أن يكون تعامل الشاعر مع الموروث قائماً على أساس من الوعي الحضاري في اطار الزمكان المحدد .

ويؤكد ليفيتانسكي ما موداه أن هذه المفاهيم الثلاثة هي بعينها ما كان بوشكين يجله ليس في نفسه فحسب ، وانما في معاصريه من الشعراء كذلك .

الموهبة كطموح مشروع :

جيث ينعطف بنا يوري ليفيتانسكي انعطافة مباشرة باتجاه البحث عما هو خليق بأن يقرر ما اذا كانت الموهبة [خبرة مكتسبة] أم انها بذرة تتفتح بالفطرة في داخل الذات لتعلن عن حاجتها الى مـن يعنى بصقلها وتطويرها ... نجده لا يملك ما يغنيه عن استلاف وجهة نظر كان پوشكين قد طرحها بهذا الصدد .. وذلك أنه قال ذات مرة ، في سياق استعراضه لشعر تيپلياكوف :

« في يومنا هذا ، فان شاباً يستعد للقيام بزيارة الى المشـرق الرائع ، يكون من العسير عليه أن يهتدي الى ضفة شـاطىء يتوخى بلوغه ، على متن سفينة خشبية ، ليس من أجل تذكر اللورد بايرون ، وبتعاطف جبري ـ لا ارادي ـ ليس من أجل أن يشـبه مصيره بذلك المصير الذي انتهى به تشايلد هارولد . فضلا عن ذلك ، واذا ما صادف أن كان ذلك الشـاب شاعراً يرغب في صقل احاسيسـه ، كيف اذن يستطيع ان يتحاشى جانب المحاكاة ؟

ليست الموهبة أن تنقلب بين عشية وضحاها الى متعسف يصر على ارسال شخص ما من مكان الى آخر سعياً وراء اعداد شخصيـة موهبة منه !

لاتبدو المحاكاة ـ في نظر الشخص طالب الموهبة ـ سرقة معيبة ، كأن تعتبر سمة لهزال وفقر فكري ، بل هي تعني في عرفه ، أن يؤتمن شخص معين على قدرات خاصة بشخص آخر . فهي مشـروع أمل ، أمده الفترة الزمنيـة التي يقضيها في تتبع خطـى القرين ، باتجاه الكشف عن عوالم جديدة ! »

ثم يضيف پوشكين قائلا : « ليس هناك من يسعه أن يشك في أن شبح الفنطازيا عند تشايلد هارولد ، لازم مستر تيپلياكوف طيلة مدة مكوثه على متن السفينة التي أقلته الى شواطىء الـ Thrace ولكن الشاعر منذ قصائده الأولى التي كتبها قبل قيامه بالرحلة ، كان يوحي بموهبة أصيلة » بمعنى أنه برحلته تلك لم يكتسب موهبة ولكنه طور موهبة كانت موجودة فيه أصلا بشكل سلفي وهذا ما حدا بكاتب المقال ان يردف قائلا : « مـن هنا ، فان ما يمتعني ، الى حـد ما ، ليس دقة وصواب پوشكين في اصدار الأحكام ، بقدر ما يمتعني حقيقة أن أفكاره تنبري للتصدي الحاسم لهذه المسألة » .

وما ان يفرغ ليفيتانسكي من اضاءة هذه الناحية ، حتى يورد جملة من الاسـتشهادات التي تشـكل في الأساس أحكاماً نقدية كان پوشكين قد رصد من خلالها ظواهر تقنية ميزت عدداً من أعلام الأدب ... مـن ذلك مثلا قوله في معرض الحديث عـن قصائد پيقل كاتنين والترجمات التي تناقلتها ، مؤكداً على مبدأ استقلالية الشاعر اذ يركز جل اهتمامه على أنه « كان ينمو دائماً في طريقه الخاص »

وعن فيودور كلينكا .. يقول : « ان أسلوبه لا يذكرنا بالانسيابية المهيبة المألوفة في كتابات لومونوسون ، ورسومات ديرزافين الملفتـة للنظـر بفعل جمالهـا المتفاوت الوجوه ، أو ذلك التآلف والتناغـم الهارموني الذي هو ميزة طبعت المدرسـة التي أسـسها زوكوفسـكي وباتيوشكوف ... ان بوسعك أن تتبين وتميز كلينكا في ترنيمته الرثائية بالسهولة عينها التي تستطيع ان تستجلي بها [برينس فيازيمسكي] في مقطوعاته الميتافيزيقية ، أو كريلوف في تلفيقاته الهجائية .. ولست أستبعد هنا أن يكون فيودور كلينكا ، هو الأكثر أصالة مـن بين جميع شعرائنا »

ثم ـ دفاعاً عن خاصتـه « پولتاڤا » مـن هجوم النقاد ـ يصف پوشكين ذلك الأثر بأنه « عمل توافرت له من شروط الأصالة الفطرية مجملها ... وذلك هو الهدف الرئيسي الذي يتوخاه الشاعر » .

واذ ينتهي ليفيتانسـكي مـن اسـتعراض آراء پوشكين هذه ، ينعطف بالقارىء الى حيث يمضي محاولا أن يتخيل « عيني پوشكين »، التعبيرات والانطباعات التي ترتسـم فيهما ، وكل مـا هو متقد أمام (بصيرته الداخلية) كما اعتادت الناس أن تقول ، حيث يستقر القلم باذعان في يده ، ليدون هذه الكلمات على ورقة تستقر أمامه ، ثم ما هو الشعور الذي كان قد حرك يده ساعة الكتابة ؟ أهو السـأم ؟ أم ترى هي حكمة السأم لشاعر يبلغ من العمر ثلاثين سنة ، ليس مجرد شاب ، ولكنه رجل بمعنى الكلمة ؟ :

لقد اتخمت بالبحر الايامبي ذي التفعيلات الأربع
وهي منظوم فيها من قبل كل واحد ...

ويتساءل يوري ليفيتانسكي مندهشاً : كيف قد تسنى لپوشكين ـ في أعمال هي ثمرة جهود استغرقت عقدين من الزمن ، أو زهاء ذلك ـ أن يجرب كل شكل أدبي تقريباً ، وأستطيع أن أقول ، الى حد ما ، كل امكانيات الشعر الروسي الغنية ، المتعددة الألوان ، بما فيها تلك التي ينبري الشعر السوفيتي اليوم لاستيعابها كاملة بغية تطويرها ؟

حقا انبوسع أحد منا أن يقول عن پوشكين نفسه عن لومونوسوف الذي « كان قد خبر كل شيء وسبر غور كل شيء ! »

ثم يورد ليفيتانسكي حادثة على قدر كبير من الأهمية ،

« ... لمدة وجيزة خلت ، خصت تجربة غاية في البساطة ، فقد توجهت بسؤال الى عشرة من زملائي ، اخترتهم باعتبارهم من الضالعين في متابعة الشعر قراءة ، وكتابة ، ونقداً ، كان السؤال : من هو قائل الأبيات التالية :

ما الذي يتوقد وهاجاً في الضباب ؟
وما ذا يطهى في القدر ؟
تعال يا فاوست ولتلق نظرة
ها ، ها ، ها ! سمك حساء
انظر : والقياصرة أيضاً
أسلقهم معاً ! أسلقهم جيداً !!

ولم اندهش اذ وجدت أن اثنين فقط من الزملاء العشرة أعطيا الأجابة الصحيحة ، الأمر الذي جعلني استنتج أنه حتى الابيات التي تنتجها عبقرية شاعر مثل پوشكين ، قد تغيب عن ذاكرة البعض منا ! كما لم يكن شيئاً مدهشاً بالنسبة لي أن الأشخاص الاخرين قد نسبوا الأبيات الى أسماء لشعراء معاصرين ، وذلك لأنهم ـ قياساً الـى طريقتهم في تلقي الأبيات واستيعابها ـ كانوا على صواب !

بل ان الشيء الذي اثار دهشتي واستغرابي حقاً ، يتمثل بأن پوشكين نفسه ، هو الذي جعل حالة كهذه تبدو ممكنة وواردة في حدود المنطق المحض ، معنى ذلك : اذا لم يتسن لأحد أن يتذكر أو يعرف عن كثب كاتب هذه الأبيات ، فلأنه ليس هناك من سيكون قادراً على أن يحدس حقيقة أنها قد كتبت منذ أكثر من مئة سنة خلت ... أي انها ما تزال حتى يومنا هذا تحتفظ بجدتهـا وتعبر عن أحاسيس انسان عصرنا كما لو انها كتبت بقلم شاعر معاصر رفق رؤيا معاصرة ! ومن أوجه الحداثة فيها موسيقاها الداخلية ، ايقاعها الوجداني ، بناؤها العام ثم روح الخلق الشعري الحق التي تتمثل فيها . ان هذا لخليق بأن يرينا الى أي مدى كان پوشكين قد سبر الأغوار في بحثه الدائـم عن « اكتشاف عوالم جديدة » .

وانطلاقاً مـن الدلالات التي تؤشـر باتجاهها هـذه « التجربـة البسيطة » يطرح يوري ليفيتانسكي السؤال التالي :

« ما هي تقاليد پوشكين الأدبية ، اذا هي لم تتمثل بهذا البحث الذي لايعرف الكلل ، هذا الأرق الدائم والمقدس ، هذا التوق الجامح الذي لاتروى غلته نحو اكتشاف عوالم جديدة ، هذه القدرة الشجاعة التي تمده بالجرأة على أن يهجر حقلا من حقول الشعر لمجرد أن يصبح مطابقاً للزي السائد ، أي لمجرد أن يصبح اتباعه تقليداً متبعاً الى الحد الذي يجعل منه كليشة مستهلكة .

ثم نراه ـ في فقرة لاحقـة ـ يوجه عناية القارىء الى ضـرورة التمييز بين مفهومين متبادلي التأثير ، يتمثل احدهما بالتقاليد الأدبية الموروثة والواجب اتباعها في العملية الابداعية ، بينما يتمثل الآخر بما أسماه ليفيتانسكي بـ « العطل الذاتي » . وهو اذ يطرح هذه المفارقة، يلفت الانتباه الى مسألة تكاد تكون مستنبطة مما سبقت الاشارة اليه، تلك هي :

ان عملا أدبياً ما ، قد يجيء مستوفياً لشرط الاستجابة لجملة التقاليد الادبيــة الموروثــة ، ولكنــه مع ذلك يبدو قاصراً عن تمثيل روح العصر وعن مجاراة الايقاع النفسي لانسان العصر ، في هذه الحالة ينبغي ألا يفهم أن موطن القصور قائم في التقاليد الادبية المتبعة ذاتها ، وانما يكون الخلل هنا كامناً في ذات الشــاعر الذي لم يحسن انتقاء المنهجية التي هي من المرونة بحيث توفر له أسباب النجاح في توفير استجابة حقة لتلك التقاليد بما يحقق الغاية المتوخاة من العمــل الابداعي ... هذا النوع من الخلل هو ما أراد ليفيتانسكي الاشارة اليه عبر ما أسماه بـ « العطل الذاتي » .

كل هذا يحققه ليفيتانسكي من خلال طرحه السؤال التالي :

في سياق مناقشتنا قوانين صياغة الصور الشــعرية ، أما نقع أحياناً في شطط الخلط المغلوط بين مفهومين ـ التقاليد الأدبية الواجب مراعاتها ، والقصور الذاتي ـ مستعيضين بأحدهما عن الآخر ؟

لقد أتخمت بالبحر « الايامبي » ذي التفعيلات الأربع ..
وهي منظوم فيها من قبل كل واحد ...

وليس عبثاً أن تكون هذه هي المرة الثانية التي يستشهد بهــا يوري ليفيتانسكي بهذين البيتين اللذين هما من ابداع عبقرية پوشكين، ذلك أنه أراد أن يعطي من خلالهما أمثلة تطبيقية لتوكيد ما ذهب اليه .. لاسيما اذ يقول :

« ان هــذه الـ (كل واحــد everyone) هي الأس النموذجي للعطل الذاتي وليست التقاليد الأدبية الموروثة tradition .. العطل الذاتي والتقاليد الواجب مراعاتهــا أو اتباعهــا ، ضدان يناقض أحدهما الآخر ويبادله الضدية » ويضيف قائلا : « ليس المهم أن يعنى الكاتب بالكتابة مثل پوشكين ، انما المهم أن يجد في البحث عن اكتشاف عوالم جديدة مثلما كان پوشكين جاداً في سعيه الدؤوب بهذا الاتجاه ! » .

وهكذا يستنبط ليفيتانسكي ما هو جوهري في مجمل التقاليد التي أورثها پوشكين للشعر الحديث .

فالعطــل الذاتي ، اذن ، هو كســل ذهني ، نقص في حــب الاستطلاع ، العطل الذاتي هو التطفل بعينه ، متمثلا بالعيش على انجازات الآخرين . أما على مســتوى الشــكل والاسلوب الأدبيين ، فاكثر ما يتجلى العطل الذاتي في انتقاء البحر الشعري ، الشــكل الشعري ، بل انه يتجســد أكثر في الممانعة عن ممارســة هذا الانتقاء بالشكل المفترض !

*** اللا تميز هل هي مشكلة عالمية ؟**

عن موسوعة المختارات الأدبية ، التي تصدر ســنوياً في الاتحاد الســوفيتي تحت عنوان « يوم الشعر »(١) والتي أريد لها أن تنهض بمسؤولية اعلامية محضة ، غايتها اعطاء صورة عامة عن واقع الشعر السوفيتي في عصرنا هذا ، يتحدث ليفيتانسكي مؤشراً المواءخذات الأساسية التي يعتبرها مظهراً لعيوب تتخلل هذا الشعر .

« لنأخذ واحداً من الأعداد الأخيرة لهذه الموسوعة ، وهو عدد ليس أفضل ولا أقل شأناً من الاعداد التي سبقته ، حيث نجده قد تضمن ثلاثمائة وثلاث وخمسين شاعراً معاصرا ـ ثلاثون منهم شــعراء شباب ، الحقيقة التي حظيت بتأكيد خاص وأهميــة استثنائيــة في الموسوعة ـ .

من بين الـ (ثلاثمائة وثلاث وعشرين قصيدة) هذه ، نجد مئة وخمسين قصيدة (أي ما يقارب النصف) قد كتبت في اطار البحــر الايامبي iambic رباعي التفعيلات أو خماسيها ، وأغلبها اتخذت أسلوب الرباعيات (أي أن القصيدة الواحدة تتكون من عدة مقاطع ، يتشكل من أربعة أبيات ، بنظام قافية متناوب على هيأة : abab وبالمناسبة فان بقية القصائد لم تستوف ما هو خليق بأن يضفي عليها غنى وتنوعاً في الأشكال وأنماط الاستجابة الشعرية ، فحوالي ثلاثين قصيدة فقط ، أي بنسبة تقل عن ١٠٪ لم تعتمد الأشكال الشــعرية الشائعة ، بيد انها لم تجىء جميعها مــن الشــعراء الثلاثين ، أعني الشعراء الشباب الممثلين في كتاب المختارات ، وانه لمما يدعو للأسف حقاً أن تكتشف ، بالتالي ، أن الأساس الذي تم بموجبه انتقاء الأسماء لم يكن ليتعدى نطاق التوافق في النسب والأرقام المجردة ... ليس الا !

الصفة الغالبة على القصائد التي تضمنها كتاب المختارات ، هي التشابه في تكوينها الهارموني ، مما يجعل مسألة تمييز بعضها عن بعض من المطالب المستعصية ، حتى يبلغ التشــابه فيها حداً يمكن معــه تركيب قصيدة جديدة بأخذ مقطع واحد من كل قصيدة من القصائد العشرة أو العشرين المكتوبة من قبل مختلف الشعراء ... انها لعبة « تزوير » محضة أريد لها أن تنطلي علينا ، ولكنها لم تفلح ، لأنها لم تكن مستوفية لأبسط مقومات العبور ، فكان أن افتضح سرها !

لعل من المناسب أن نشير هنا الى أن فقدان التميز والتفرد في شعر شعرائنا الشباب ، والتي كثر الحديث عنها هذه الايام ، انما هي جزء من مشكلة عامة تكاد تسحب ظلالها على عموم الشعر المعاصر بنسب متفاوتة ... أي انها لا تقتصر على شعراء أمة دون أخرى بل هي تتخطى حدود كونها ظاهرة محلية الى حيث تشكل أزمة شائعة على مستوى الشعر العالمي الى هذه الدرجة أو تلك !

*** اللعبة العقيمة :**

من خلال مراجعة استقرائية لبعض القصائد التي تضمنها « كتاب المختارات » ، يشخص يوري ليفيتانسكي ظاهرة أخرى تؤشر باتجاه وجود علة تســتوجب الحذر . فهو يذكر بأن بعضــاً مــن الشــعراء المعاصرين ، قد كشفوا ـ من حيث لم يدركوا ـ عما يكتنفهم من قصور ذاتي ، مجسداً في عقم الأساليب التي نحوا وفقها متوخين التأسيس لأشكال شعرية أرادوا لها أن تضفي شيئاً من الجدة والمعاصــرة على أشعارهم بحيث تتميز بها عن أشعار شعراء آخرين ، فاذا بهم ينزلقون في هاوية الاحتيال على القارىء بممارسة لعبة شكلية محضــة ، ليس لها مبرر !

أن يتوخى الشاعر جعل قصائده تبدو أكثر حداثة ومعاصــرة ، مطلب مشروع ، لانملك الا أن نقول له : نعم ! لكن أن يتحول هــذا المطلب الى رغبة جامحة ، تحمل الشاعر على الخداع والتضليل ، فان الحال سيختلف هنا ، اذ يفقد ذلك المطلب مبرراته المشــروعة بما لا يبقى لأحد حق التسليم به كتقليد مقبول .

هذه هي المحصلة الأساسية والنهائية التي خرج بها ليفيتانسكي جراء تحليله للقصائد التي تضمنتها موسوعة المختارات الســنوية ، كنماذج أريد لها ـ كما يقول ـ أن تمثل واقع الشعر السوفيتي ... أما بخصوص « ما هية » هذه اللعبة الشكلية التي أثارت حنق الكاتب فقد ورد تشخيصها والأســباب الموجبة لرفضها ، في ســياق قوله في الفقرة الآتية :

« يتضح جلياً أن البعض من شعرائنا المعاصرين ، قد لجأوا الى قطع الأبيات ، وذلك رغبــة منهم في جعل قصائدهم تبدو أكثر حداثة ومعاصرة ، هذه اللعبة (التي تشكل عادة شائعة على نحو ملفت للنظر في أيامنا هذه بحيث تكاد تشكل هي الأخرى ظاهرة عالمية أكثر منهــا ظاهرة محلية ـ م.ج.م) ليس من شأنها ، بالطبع ، أن تغير أي شيء في بنية القصيدة تغييراً جوهرياً . فضلا عما تقدم ، فان هذه اللعبة الشكلية (أي لعبــة قطع الأبيات) لعبة عقيمــة ، تحيل المتعــة أو المؤانســة التي يتوخاها القارىء الى شــعور بالقرف ! باعتبار انها لا تضفي عنصر جمالي على البيت الشعري ، بل لو أن أحداً قد أرجع الأبيات الناجمة عن عملية التقطيع الى ما كانت عليه في الأساس المألوف الطبيعي لما طرأ عليها أي تغيير يذكر ، اذ تبقى كما هي مجرد أبيات منظومة في اطار الايامبي ، قائمة على أساس التفعيلات التي يتشكل منها مقطع طويل هو بالأساس بيت شعري واحد قد تم تقطيعــه الى بيتين ، أو ثلاثة ، أو اربعة ، أو الى أبيات اكثر !

وهنا ـ على وجه التحديد تتجسد عملياً حالة من حالات العطل الذاتي ، قوامها تفضيل الشاعر هذه اللعبة البائسة محاكاة منه لتقليد

أدبي ينحدر عن ـ دعنا نقول ـ ماياكوفسكي ! »

ويستدرك بعد ذلك قائلا :

« أرجو الا يفهم من خلال السياق العام لحديثي بأنني أعتبر أن الجوهر الاجمالي لروح الشعر يكمن ـ ببساطة ـ في مسائل من قبيل: الوزن ، القوالب التي يصب فيها المقطع الشعري ، أي في الأشكال الشعرية المجردة . كما أرجو الا يخامر الشك احداً من أنني أقيم ـ فوق كل ما عداه ـ الفكر الذي يعبر عن أصالة صاحبه ، الرؤية الأصلية للكون ، الشخصية المستقلة في التفكير وفي التعبير عما تفكر به ، ثم الشعور القوي على نحو استثنائي فذ .... »

على أية حال ـ يضيف ليفيتانسكي ـ فان مناقشة موضوعات من قبيل « الوزن ، الاساليب التي يصاغ وفقها المقطع الشعري ، ثم الأشكال الشعرية ، لايمكن أن نوفيها حقها من خلال هذه الاشارات المحدودة النطاق ، على أنني ـ وباختصار شديد ـ أعتقد أن الوزن هو الشيء الأساسي في الشعر ، القلب النابض للشعر على وجه الدقة والتحديد .. »

من هذا المبدأ ينطلق يوري ليفيتانسكي في اعادة صياغة مبدأ آخر يعود لـ [دو بوفون ـ Buffon ـ ١٧٠٧ ـ ١٧٨٠] ليخرج بنتيجة مؤداها أن « الوزن هو الرجل ! اذتتمثل فيه الميزة الاستثنائية الفذة التي يفترض ان يتفرد بها عمل الشاعر عن كل ماعداه .. بل ان الاطراد الايقاعي الذي يتخذ مساراً تتغير بموجبه النغمة الصوتية ارتفاعاً وهبوطاً من فينة الى أخرى ، وحيوية الكلام الشعري ، ثم الأداء من خلال الصوت والايماءة ... كل هذه العناصر يتم انجازها وفقاً للوزن .

على هذا الأساس يصبح بوسعنا أن نقول ليس ثمة شعر بدون وزن ، مثلما لا توجد شجرة بدون جذع وأغصان ، فكما يتحكم الوزن بحياة القصيدة ، يتحكم الجذع في حياة الشجرة ، باعتبار انه يمثل نسغها الصاعد .. أما بخصوص القافية فموقعها من الشعر كموقع زهرات الثمار المتفتحة في الشجرة .. ومن الممكن أن ينتفي وجودها تماماً دونما اخلال بحياة وجمال الشجرة .. فهي ، اذن ، ليست أكثر من نافلة بوسع القصيدة أن تستغني عنها . »

بيد انه سرعان ما يبدي أسفه اذ يجد أن الوزن ـ كشرط تقني واجب ـ قد استحال الى مجرد « دستور مقدس لقوانين علم الوراثة » بحيث أصبحت مسالة توسيع نطاقه عن طريق الاضافة اليه ، وتنويع استعمالاته ، من الأمور التي ترتعد لها خشية فرائص الشعراء .. بل ان مطلباً شرعياً كهذا صار يبدو للبعض من المتكاسلين والمحافظين ضيقي الأفق ، ضرباً من ضروب الكفر الذي يستوجب العقاب ! انه جريمة حري بمن يقترفها أن يحال الى القضاء ! تعليل ذلك حصول حالة من اللبس جراء الخلط العشوائي بين الخروج على هذا العرف ، وبين التوخي الجاد لتطوير وتنويع وتوسيع دائرة استعمالاته .

ونحن ـ من جانبنا ـ لا نملك أن ننكر أن معالجة يوري ليفيتانسكي لهذه المعطاة ، لم يكتب لها أن تنجو من اللبس .. اذ كيف ، وعلى أي أساس ، سيتم التمييز بين « الخروج على العرف » وبين « محاولات تطويره وتوسيع دائرة استعمالاته » لا سيما وأن كلا منهما يكاد يتداخل مع الآخر ويقترن به ؟

أي : ان لازمة التوسيع المتوخاة ، لابد أن تقترن أساساً بخروج على قاعدة سائدة سلفاً ، الى هذه الدرجة أو تلك !

يختتم ليفيتانسكي دراسته هذه ، بسؤالين ، يعرب ـ من خلالهما ـ عن دهشته واستغرابه ازاء وجود هذا الضرب من ضروب « العطل الذاتي » ... في الشعراء الشباب .. وذلك حيث يقول :

« ان وجود هذا الضرب من العطل الذاتي في الشعراء الشباب بالذات ، ليزيدني استغراباً ودهشة ... فمتى يكون بوسع المرء أن يتخطى حدود ما هو مألوف وراسخ بفضل العرف ، والذي قد تسنى لـ « كل واحد » أن يستهلكه ويستنفد طاقته ... ان لم يكن ابان مرحلة الشباب ؟

واذا لم يكن ابان مرحلة شبابه ، فمتى يكون بوسع المرء ، اذن، ان يجد في طلب التجربة والنضال الدؤوب باتجاه « اكتشاف العوالم الجديدة » التي كتب عنها وتوخاها پوشكين ؟ »

(١) يوم الشعر :

ثمة تقليد أدبي تشهده موسكو سنوياً ، حيث يقام مهرجان شعري للاحتفال بـ « يوم الشعر » . لكن الـ « يوم » المكرس للمهرجان يستغرق في الواقع أسبوعاً بتمامه ، في كل يوم يلتقي محبو الشعر بنخبة بارزة من الشعراء السوفيت ، منهم شعراء شباب كذلك . ويحظى المهرجان بأهمية استثنائية واهتمام واسع حيث يتوافد الى موسكو ، مع موعد انعقاده ، جمهور غفير يصل الى عشرين ألف ..

وقد جرت العادة أن يصدر في نهاية كل مهرجان ، كتاب يضم مجمل ما يتخلل جلساته من قراءات شعرية .. الأمر الذي جعل من الكتاب بمثابة موسوعة سنوية خليقة بأن تعطي صورة بيانية عن تطور الشعر السوفيتي في يومنا ... وهذا ما حظي باشارة ليفيتانسكي الضمنية .

ثانيا : حوار بين الشاعر الانكليزي بيتر تيمپست والشاعر السوفيتي يوري ليفيتانسكي .

تيمپست : حبذا لو تتسع رقعة الحوار لتشمل مزيداً من الحديث حول الشعر الحر . في واحدة من قصائدك ، تقول :

« عندما تحتدم ازمة اضطراب نفسي في أعماق الشاعر ، فان الأبيات الشعرية تطرح جانباً »

وهذا يعني كما بدا لي بان الأبيات الشعرية لا يمكن وضعها في اطار من [الشعر الميلودي] ، وان على الشاعر أن « ينجز عملا أدبياً » يقع عند الشروع بتصنيفه في قائمة الشعر الحر . أعتقد أن الشكل الفني ، بما فيه المحسنات البديعية وزخارف المبنى ، وايقاع القصيدة الداخلي ... هذه العناصر جميعاً مصممة ـ بلا أدنى شك ـ بحكم حالة انفعال عاطفي تجتاح الشاعر . سؤالي هو :

هل تتوقف توقفاً نهائياً عن الكتابة عندما تشعر بأن هناك « ازمة اضطراب في سريرتك » ، أم أن الشكل ، في الحقيقة ، هو الذي يتغير في شعرك وفقاً لما تجتاحك من حالات انفعال نفسي ؟

ليفيتانسكي : انك محق ـ بلا شك ـ في ذلك ، مدنياً في أقل تقدير. لعلك جانبت الصواب ، فقط في أخذك كلماتي على محمل من الجد أكثر مما ينبغي ، لأن القصيدة التي استشهدت بها كان يجب أن تقرأ على أساس انها تهكمية ساخرة النبرة الى حد ما . فأنا لست بالشاب الغر ، قليل التجربة ، حتى أحسب أن الشاعر لا يسعه أن يكتب الشعر الحر ، الا ساعة أن يشعر بأنه فريسة لأزمة اضطراب باطني وقلق نفسي حاد ، بينما بوسعه أن يكتب شعراً موزوناً مقفى مستجيباً للشروط الفنية التي يتطلبها الشعر التقليدي ، وذلك حين يكون رائق المزاج أو خالي الوفاض من أي اضطراب وقلق باطني ! ان بوسع المرء أن يجد الكثير من الشواهد على كتابات شعرية لامعة ، متوفرة فيها لازمة الاستجابة التقنية لشرط التآلف الهارموني بين جزئياتها على الرغم من أن شعراءها ، كانوا ـ ساعة أن نظموها ـ يعانون من ازمة اضطراب وقلق نفسي عميق ! يتماثل ذلك في بعض قصائد بايرون وليرمنتوف على سبيل المثال .

لقد توخيت ـ في قصيدتي التي ذكرتها على وجه الخصوص ـ أن اثير ، بطريقة تهكمية ساخرة وجدلية في الوقت نفسه ، مسالة هامة كثيراً ما يحتدم النقاش حولها في أيامنا هذه ، فالشعر الحر لم يكسب حتى الآن أي تقدم حقيقي ملموس في مجمل حركة تطور شعرنا الحديث . ان لدينا القليل من الشعر الحر ، وبعبارة أدق ، بضعة من القصائد الجيدة المنظومة على نسق الشعر الحر ، وهي مشكلة أجد فيها متعة دائمة ، اذ انها تشكل سبباً مباشراً حدا بي الى كتابة قصيدتي التي أشرت اليها . وقد جعلتها تنتهي بما مؤداه : حين تصل عاصفة الانفعالات المضطرمة في أعماق الشاعر الى ذروتها ، فان الشاعر سوف لا يملك معها سوى أن يلجأ الى اجترار مكرور معاد ! أي بدلا

من خلق الأثر الابداعي الذي يسمو بفرادته ، يعود مرة أخرى الى ذرى البحر الشعري الذي صار ـ لكثرة ما الفناه يتكرر في قصائدنا ـ شانه شأن زعيق البوق ... الايامبي .

تيمپست : وكيف ، اذن ، تربط جنوحك نحو البحر الايامبي هذا ، بما جاء في مقالتك من تسفيه واستنكار لمثل هذا التوجه ؟

ليفيتانسكي : ربما كان الشعر الروسي ، أكثر من شعر أمة أخرى ، مبتلى أساساً بالأوزان المستهلكة القديمة التي عفى عليها الدهر . كل ما نعرفه كشيء جديد فيه ، أنه أكثر تطوراً منها ، لكنه لما يصل بعد الى الطور الذي يظهر من خلاله للعيان بوصفه اكتشافاً أسمى مرتبة. لقد كانت هناك اجابة بارزة في سياق مقالتي ، وما زالت « المجاسة الأدبية » تتلقى مزيداً من التعليقات والتعقيبات على ما ورد من ملاحظات ، وعما قريب سوف تنشر جميعها ، واني على استعداد للاجابة عليها أولا بأول . ثم ان بعضاً من الشعراء « الشعراء الأكثر جدية في تقديري » تفهموا اشاراتي تفهماً صحيحاً ، بينما أساء ضمها شعراء آخرون ، اذ تصوروا بأنها تشن هجوماً مباشراً على التقاليد الأدبية الموروثة ، وعلى البحر الايامبي بشكل خاص . ان پوشكين هو الذي قال : « لقد أتخمت بالبحر الايامبي ذي التفعيلات الأربع ... » لكن بعضاً من القراء وقع في اشكال كنت أنا ضحيته، اذ راح يواجهني بالحنق والغضب مني متوهماً بأنني ـ أنا ـ الذي قلت المقولة ـ سالفة الذكر ! ومع ذلك فلا يسعني هنا الا أن أكرر وأقول مؤكداً أن پوشكين ـ ولست أنا ـ من قال ذلك .

ان الشيء المثير للاهتمام في پوشكين ، شعوره القوي المتنامي أبداً والى درجة لايطالها التصور ، بالحاجة الى الاقلاع عن كل ما هو سائد ومتحقق ، وانه لشعور فذ حري بأي شاعر حقيقي ينشد الابداع والأصالة أن يحوز عليه .

أفضل شعرائنا ـ سواء أولئك الذين ما زالوا على قيد الحياة، أو من كان منهم على نحو بيللا أحمدولينا وپاسترناك باعتبارهما شاعرين جديرين بالذكر من بين الشعراء الذين هم ليسوا على قيد الحياة ـ قد تسنى لهم أن يجتازوا تطويراً من هذا النوع جعل كل واحد منهم شاعراً مهماً .

انا شخصياً أقدر هذه الميزة الى أبعد حد ، في الشعر وفي الشاعر الذي يتغير بطريقة أو بأخرى مع الزمن ، ووفقاً لتحولاته . ثمة شعراء جيدون ، لكن هذا الشعور لم يتطور فيهم بعد بما يجعله متبلوراً واضحاً للعيان ، وهم الآن في حالة يبدون معها وكأنهم يرددون اغنية واحدة طوال حياتهم ، غير واعين لوضعهم هذا . وهذه الحالة من شأنها أن تبدو قياسية على الصعيد العام ... لكنني شخصياً أفضل الشعراء الذين يكرسون حياتهم للبحث عن شيء جديد ، يوسعون به دائرة مهاراتهم وقابلياتهم ، ومن ثم ـ وفقاً لذلك ـ يوسعون دائرة الشعر بشكل عام .

مما لاشك فيه أن للشعر الروسي امكانيات هائلة ، وبالرغم من انه حتى في عصر پوشكين كان هناك من يقول بان القافية قد فقدت مبرراتها وانتفت الحاجة اليها ، اذ استحالت الى نمط هو بحكم الانماط القديمة التي استهلكت ... فقد بقيت هذه المسالة موضع جدل ونقاش طويل، كما شاع اختلاف بشأنها بين پوشكين وڤيازيمسكي ولقد ظل هذا الاختلاف قائماً الى ما بعد وفاة پوشكين .

ان المسالة التي تدور حول ما اذا كانت القافية قد استنفدت نفسها واستهلكت ، أو اذا لم تكن ، لهي مسالة مطلقة لا يمكن حصرها في حدود زمكان معين ، بل هي تستجد في كل وقت ، فهي موضوع الساعة ، وسوف تبقى كذلك على مدى العصور ، وعلى هذا الأساس فهي اذن مادة لنقاش يطول أمده .

بيد انني اعتقد أن الشاعر الحقيقي ينبغي له أن يحوز على هذا الحس الذي يعي بمقتضاه حقيقة وجود شيء ما مستهلك ينبغي الاقلاع عنه واسقاطه من دائرة اهتماماته وان شيئاً ما ، آخر ، نحن في أمس الحاجة اليه ، ينبغي التوجه نحوه والعناية باستجلائه .

من هنا فان القصيدة التي استشهدت بها لم تكن بهذا الموضوع عناية جدية بالشكل الذي تراءى لك ، بل ان نصفها جد ونصفها الآخر هزل ، وهذا ما يجعلني أقول بان طريقة فهمك لها تضعني وجهاً لوجه ازاء احتمالين : فاما أني لم يكتب لي النجاح في ايصال نكهة التهكم والسخرية التي توخيت أن ابني قصيدتي على أساسها ، أو انك قد أخفقت في أن تتبينها في مجمل السياق العام القصيدة .

تيمپست : اني أعلق أهمية كبيرة على الشكل . مجمل الشعر الذي تسود الآن كتابته في بريطانيا هو شعر لا شكلي « Formless أي انه لم يتميز بشكل فني خليق بان يسبغ عليه صفة الفرادة . أعتقد ان الكثير من الناس فهماً خاطئاً لـ « الشعر الحر » . پوشكين نفسه يشعر بانه مستقل جداً في منتهى الطلاقة حتى في الأشكال الشعرية المكتوبة على أساس بحر الايامبي غير المقيدة باية شروط شكلية ، وعند ترجمتي شعر پوشكين اعتدت دائماً أن أعي وأراعي ، اشد الوعي والمراعاة ، ذلك الغنى الذي يتوفر في شعره الايامبي .

على سبيل ذكر الترجمة ، حبذا لو تسمعنا وجهة نظرك حول بعض المشاكل التي تبرز في ترجمة الشعر ، كثير منها من النوع الذي لابد أن تكون قد واجهته شخصياً لاسيما وأنك من المهتمين بترجمة الشعر منذ سنوات عديدة .

وبالمناسبة ، فقد تسنى لي مؤخراً أن أتصفح كتاباً يحتوي على ترجماتك الشعرية لشعراء من مختلف أقطار أوربا الاشتراكية . وهنا يطيب لي أن أنوه الى انني أتفق الى ابعد حد مع اشارات قسطنطين سيمونوف التي وردت في مقدمته لكتابكم ، وبالتالي تفيد ما مؤداه : ان تترجم شعراً ترجمة وافية ناجحة ، فان ذلك يتطلب أكثر مما تتطلبه أشد الأعمال صعوبة ، وهو ـ في الأقل ـ يتطلب موهبة شعرية فذة .

في حوار نشرته مؤخراً مجلة « الأدب السوفيتي » طرح سؤال مهم ، حول ما اذا كان بالامكان ترجمة الشعر عموماً ، ثم ـ اذا كان ذلك ممكناً ـ أيحاول المرء أن يحافظ على الشكل الأصلي ، أم انها مجرد عملية تحويل من لغة الى أخرى اتباعاً لطريقة « كلمة لقاء كلمة » .. فماذا تعتقد ؟ كيف وعلى أي أساس يتم تعاملك ـ كمترجم ـ مع النص في لغته الأصلية ؟ كيف يتاتى لك أن تحافظ على روح النص ؟ ما الذي يجب المحافظة عليه ، وما الذي يجب أن يطرح جانباً ؟ ثم ما هي القواعد التي تتبعها في ترجماتك بوجه خاص ؟

ليفيتانسكي : لقد حاولت دائماً أن أحافظ على روح النص في لغته الأصلية ، بأمانة ودقة متناهيتين ، وأني أعتبرها مسألة شرف أن تحاول ايصال أدق التفاصيل بحيث تتحاشى حتى ظلال الفرق الباهتة التي قد تنجم بعد ترجمة عمل ما فتميزه عما كان عليه حاله في لغته الأصلية . ومن حسن الحظ أن اللغة الروسية بطبيعتها تسمح للمرء أن يحملها استيعاب وأيصال كل المواصفات الايقاعية لقصيدة مكتوبة بلغة أخرى . واذ أتحدث عن اللغات الأوربية ، لابدلي من الاشارة هنا ، الى انني لست مطلعاً الاطلاع الكافي على مكنونات وخفايا الشعر الشرقي ، الا انني أعتقد هنا ـ من حيث المبدأ ـ أن بوسع المرء أن يوصل حتى ظلال الفرق الباهتة في النص الأصلي ، وجميع هذه الأمور تتوقف أساساً وبالدرجة الاولى على المهارة التي يتمتع بها المترجم .

أما بصدد الحوار الذي ذكرت ، فانني منحاز الى أدق ترجمة شعرية متيسرة . فالقصيدة في حالة واحدة فقط ، ينبغي أن تكون معطاة في ترجمة حرفية قوامها الـ « كلمة لقاء كلمة » .. تلك هي حين تنتفي امكانية انجاز ترجمة شعرية وافية وتصبح مطلباً مستحيلا ، أو حين لايكون هناك من هو قادر على أن يعيد خلقها مجدداً في لغة غير لغتها الأصلية وبنفس الروحية التي كانت تنطوي عليها قبل الترجمة. ان لدينا مدرسة ممتازة في الترجمة في الاتحاد السوفيتي ، وحسبما اعتقد فهي تعتبر اليوم واحدة من افضل مدارس الترجمة في أوربا . ذلك ليس لان لدينا شعراء ذوي سبق وافضلية ، انما لأن أفضل شعرائنا ، على حد سواء ، قد شغلوا انفسهم بجدية منقطعة النظير ،

في الترجمة ... وتلك حالة تفتقر اليها ، على ما أعلم ، بلدان أخرى، حيث أن أغلب التراجم في هذه البلدان يتم انجازها على أيدي مترجمين محترفين ، وليس من قبل شعراء مرموقين .

هناك قلة من الشعراء الكبار في بلدان مختلفة ، تهتم بالترجمة ، ليس ابتغاء غاية سوى من أجل ان يثار الضجيج حولها ويشيع الحديث عنها .. أما في روسيا فيختلف واقع الحال ، فمنذ بوشكين، وحتى أكثر العصور حداثة : أخمتوفا ، باستراناك ، مارشاك ، زابولوتسكي ، مارتينوف ، صامويلوف وكثير من الشعراء الآخرين .. كل هؤلاء الشعراء يمارسون الترجمة ، ليس في فترات زمنية متفاوتة، وانما تجري العملية عندهم على طول امتداد مسار كتاباتهم الابداعية التي ينجزونها في لغتهم الام ، أي بالموازاة مع ابداعاتهم كشعراء ، وهذا يؤكد أن الترجمة بالنسبة لكثير من شعرائنا المعاصرين هي شغلهم الشاغل الثاني . لعل هذا السبب خليق بأن يفسر لنا لماذا تعتبر ترجماتنا عموماً ذات مرتبة قياسية رفيعة ودقيقة كل الدقة ! عندما ترجم باستراناك أعمال شعراء جورجيين ، على سبيل المثال ، فانه انجز عمله ذلك بدقة وأمانة متناهيتين .

أما بخصوص المقولة التي أشرت اليها ، والتي تفيد بأن الشعر لايمكن ترجمته أساساً ، فتلك مسألة أخرى ! وهي الى حد ما حقيقة لها مبرراتها ... فحين يكون الشعر حقيقياً . لابد له من أن ينطوي على سر سحري ، وحيث انه ليس هناك من بامكانه أن [يترجم] سحراً ، يصبح من البديهي ان يشعر المرء بأن شيئاً ما مفقود في كل ترجمة شعرية تصل اليه ! لكن حين يكون الشاعر ـ المترجم معنياً بتعويض النص المنقول واعطائه حق قدره عن كل ما يفقده اثناء عملية الترجمة ، تكون النتيجة الاجمالية حينئذ كنسبة ١ : ١ ، أي ان الترجمة تصبح ـ والحالة هذه ـ مجرد حاصل اجمالي للمفقودات التي تسقط من النص الأصلي أثناء الترجمة ؛ وللتعويضات التي يسعى المترجم باتجاه توفيرها لتسد مسد المفقودات .

من خلال ما تقدم ، يمكن القول بأن من شأن التعويضات أن تقوم مقام عامل مساعد تؤدي الى انتاج قصيدة جديدة ، لكنها في الوقت نفسه قريبة كل القرب من الاولى ـ الأصل ... قصيدة تحيا في لغة أخرى وتتنفس هواء بيئة أخرى غير البيئة التي ولدت الاولى في كنفها، بيد انها ، مع ذلك ، تسلط الضوء بدقة واحكام على تلك التي كتبت في لغتها الأم !

تيميست : وماذا تعتقد بخصوص ترجمة قصائد اعتمادا على طريقة مقابلة كلمة من النص الأصلي بكلمة من اللغة المنقول اليها ذلك النص؟

ليفيتانسكي : من سوء الحظ أن الاعتماد على هذه الطريقة في الترجمة ، هو عادة باتت مألوفة في أوساطنا . أنا شخصياً اعتدت دائماً أن أعمل وفق هذه الطريقة من الترجمة الحرفية (لكنني مع ذلك أحرص دائماً على أن أحتفظ بالنص الأصلي الى جانبي وفي متناول يدي للعودة اليه بين فينة واخرى طيلة ممارستي لعملية الترجمة) ، حتى عندما أكون مستغرقاً في الترجمة عن لغات لست مطلعاً عليها الاطلاع الواسع ، كاللغات الجيكية أو السلوفاكية . لقد كان بودي أن أصف عملي هذا بـ « نصف ونصف » ، بمعنى أن نصف الترجمة هنا معان مولدة أي مستنبطة من السياق الاجمالي للنص وموضوعة بما يتفق مع المعنى العام ، بينما النصف الآخر مأخوذ بشكل مباشر عن معان لمفردات واردة أساساً في النص ، وهذا ما معناه أن النصف الأول هو ترجمة أفكار في حين أن النصف الآخر ترجمة مفردات حرفية . لكن حتى في ممارسة هذا النوع من الترجمة الحرفية ، ليس ثمة من مسؤولية الزامية لا سبيل الى تجاوزها .

ان بعضاً من الناس يتبعون هذه الطريقة بالذات في انتاج ترجمات تأتي أفضل بكثير من ترجمات أخرى ينجزها أناس آخرون هم على اطلاع ومعرفة واسعة باللغة التي يترجمون عنها ، وهم ـ الى جانب معرفتهم بالمعاني المجردة للكلمات ـ يعون أشد الوعي دلالاتها المنبثقة عنها كما لو كانت لغتهم الام ! وهذا خليق بأن يؤكد لنا ان نجاح العملية في كلا الحالين يتوقف اولا واخيراً على درجة الموهبة التي يفترض بالمترجم أن يكون حائزاً عليها .

هل لي أن أعود ، الآن ، الى السؤال المطروح بشأن الشعر الحر ؟ اذ يبدو من السهل ترجمته ، الا انني ، في ضوء تجربتي الخاصة ، أرى من المؤكد أن هناك اخفاقات حتى بين أولئك الذين هم على اطلاع ومعرفة باللغة التي يترجمون عنها . زابولوتسكي نفسه ، كمترجم لامع ، صاغ جملة من الوصايا التي تواجه بها الى المترجم ، وكان من بين هذه الوصايا واحدة تقول : « يفترض بك أن تكون واسع المعرفة بأسرار اللغة التي تترجم عنها فحسب ، انما بأسرار اللغة التي تترجم اليها كذلك »

« معرفة اللغة » يجب ألا تؤخذ بمعناها الحرفي المجرد ، لان زابولوتسكي قصد بذلك أن على مترجم الشعر مثلا أن يكون حائزاً قبل كل شيء على موهبة « شاعر » تمكنه من كتابة الشعر في اللغة التي يترجم اليها في أقل تقدير !

تيميست هل لي أن أسال سؤالا حول شعرك بوجه خاص ؟ في واحدة من قصائدك تقول :

« كل قصيدة أكتبها هي كلمتي على صفحة الورقة ، كلمتي هي جسدي معلقاً على الصليب ... »

فهل تعتبر أن الشعر هو ضرب من ضروب نكران الذات ؟

ليفيتانسكي : نكران الذات ليس موضوع تمهيدي هنا ، أما موضوعها الحقيقي فهو ذلك الذي يتعلق بمسؤولية الشاعر ، كما انها تنطوي ضمنا على اجابة عن سؤال : اذا كان الشاعر مسؤولا حقا ، فأمام من ؟ وعمن ؟ ، وعموماً فانه نفس السؤال الذي يدور حول القاعدة الشعرية التي تقول ـ كما هو معروف في روسيا منذ عهد ليس بالقريب ـ أن الكشف عن مسؤولية الشاعر يتأتى عن طريق تحديد مسؤولية الشعر نفسه ، وهنا نجده ينطوي على قدر كبير من المسؤولية ازاء الشعب والوطن ، ازاء كل ما تحبه وتعتز به الى حد التقديس ! ان الأبيات التي استشهدت بها لتؤكد باني أحسب حساباً دقيقاً لكل ما أقول . هذه الحالة ـ بالنسبة لشعراء الروس ـ سائدة دائماً كشيء أولي أساسي ، انها ألف باء اهتماماتهم . ليس ثمة من بوسعه أن يقول عن حالة كهذي بأنها طارئة ، مرحلية ، ما ان تظهر في وقت ما حتى تزول في وقت آخر، بل هي حصيلة لتطور تأريخي جدلي، لهذا فان لدينا اليوم ـ كما هو شأننا في الماضي التليد ـ شعراء كبارا

انني اذ احرص على توكيد هذه الحقيقة ، فليس غرضي من وراء ذلك ان أقول بأنني أنا الشاعر الأمثل ، أما الآخرون فليس لهم ما أتميز به من فضيلة ، ان قولا كهذا انما يفوه به نجم لامع !

يتفاوت الشعراء اختلافاً في درجة وحجم المسؤولية التي يشعرون بها ازاء أعمالهم . ايفتوشنكو ، على سبيل المثال (وبالمناسبة فانا لا أقدر شعر هذا الرجل الذي تتعدد الآراء فيه وتختلف حوله وجهات النظر ، وهو عندي لا يساوي شيئاً) يعالج المشاكل بصراحة وانفتاح مما يجعل معالجته تبدو في ظاهرها مقبولة على نحو يجعل المرء لا يملك ازاءها الا أن يقول : « على العين وعلى الرأس » ان جاز التعبير : فهو الذي قال ذات مرة :

« ان الشاعر في روسيا من الغنى ما يجعل منه شيئاً أكبر من مجرد شاعر »

قال قولته هذه في وقت كان يكتب فيه عن ذات الموضوع الدائر حول المسؤولية المناطة بالشاعر . وهكذا هو واقع الحال في روسيا ، فالشاعر مسؤول عن كل كلمة يقولها ، عن حقيقة الكلمة التي يفوه بها ، وعن صحتها كذلك .

ترجمة : معين جعفر محمد

● السينما المجرية .. عالميا

ان بلداً صغيراً كالمجر ، ليس من السهل عليه ان يجد لنفسه موطىء قدم في الساحة السينمائية العالمية ، خاصة وان الانتاج الهائل الذي يكلف عشرات الملايين من الدولارات ، هو الاسلوب السائد اليوم .

مع ذلك ، فقد تضاعفت مكانة الفلم المجري في العالم وباتت الاشرطة المجرية تعرض في اكثر من ثمانين بلداً اوربيا وافريقيا واسيويا وامريكيا لاتينيا .

ولمناسبة انتهاء عام ١٩٧٨ ، توجه مندوب وكالة بودا بريس للسيد اسطيفان دوشي مدير عام شركة هنغارو فلم اكبر شركة انتاج سينمائي في المجر ــ ووجه اليه السؤالين التاليين :

● من اي نوع هو جمهور السينما المجرية في العالم ؟

● اية دور عرض في العالم ترحب بالفلم المجري ؟

قال دوشي :

ــ يعرض الفلم المجري الان في اكثر من ثمانين بلداً عالمياً .

وهو اما يعرض في دور السينما ، او التلفزيون او نوادي السينما ، او المهرجانات السينمائية الدولية او خلال الاسابيع الثقافية التي تنظمها المجر في الخارج .

ولا اكتم سراً ان قلت ان السوق الاشتراكية هي المستورد الاول لافلامنا ، تأتي بعدها الدول الاوربية غير الاشتراكية . وفي اخر احصائية لنا اتضح ان الفلم المجري يشاهد سنويا عبر القنوات التي ذكرتها من قبل حوالي مائة مليون شخص ، ففي الاتحاد السوفياتي مثلا ، شاهد افلامنا خلال العام الماضي حوالي ٣٦ مليون شخص اما في الدول الاشتراكية الاخرى فقد بلغ عدد مشاهديه ٥٠ مليون شخص ، يقابل هذا العدد من المشاهدين في بقية انحاء العالم .

اما بالنسبة لتوعية المشاهدين ، فقد اتضح ان الافلام التي تمتاز بثقل في الموضوعات يكون المشاهد الاول لها الجمهور البلغاري . بينما يكون جمهور المانيا الديمقراطية المشاهد الرئيس للافلام التي تتحدث عن حياة الشباب . اما افلام النضال والبطولة فانها تجد المشاهد الجيد في الدول التي نفضت عن نفسها غبار الاستعمار حديثاً ، والدول التي عانت من نمط الافلام الرأسمالية كثيراً .

وحول الانتاج العام للسينما المجرية قال السيد دوشي :

ــ تنتج المجر سنوياً حوالي عشرين فلماً روائياً تدخل ستة افلام منها الى المسابقات السينمائية الدولية . وفي الواقع فان الفلم المجري محظوظ في الخارج دائماً . فعلى سبيل المثال عندما اخرج (فايري زولتان) فلمه « الارجوحة المدورة » عام ١٩٥٦ استقبل من قبل المشاهد العالمي استقبالا كبيراً ، كذلك بالنسبة لفيلمه الثاني « الاستاذ هانيبال » .

لقد انتجت ستوديوهات المجر خلال الستينات افلاما في قمة التكتيك والموضوعية كفيلم « في العاصفة » للمخرج كال اسطيفان ، وفلم (كالمون) للمخرج سابو اسطيفان ، وفلم « الاولاد التعساء » و « صمت وتوقيف » للمخرج يانجو مكلوش وفلم « الايام الباردة » للمخرج كوفاج اندراش . ولقد حاول المخرجون في كل هذه الافلام ان يطرحوا موضوعات الساعة في السياسة والاجتماع بكل جراة واثبتوا ان للفلم المجري ميزاته واساليبه ونكهته الخاصة :

سجيني جيكموند .. اديب الطبيعة

احتفلت الاوساط الادبية اواخر عام ١٩٧٨ بمرور ١٣٠ عاما على ميلاد الكاتب المجري (سجيني جيكموند) اديب الطبيعة كما يلقبونه ، ومنذ بداية عهده بالكتابة اختط جيكموند لنفسه اسلوبا وموضوعا معينين عرف بهما فيما بعد ، فلقد احب هذا الكاتب السفر ، حتى انه لم يكن يأتي بلاده الا في زيارة كما يقولون ، وخلال تجواله الطويل في اقطار العالم كتب عدة مؤلفات طبعت بمليون نسخة وترجمت لاكثر من ست لغات عالمية ، واليوم ، لا توجد مكتبة في بيت خالية من احدى مؤلفاته التي منها : « مخيم النار الافريقي » ، « في بلاد الافيال » ، « كنت صيادا في الاسكا » ، « النهر » ، « ايام الفرح » وغيرها .

ترى من هو سجيني جيكموند ؟

ولد سجيني جيكموند عام ١٨٤٨ في منطقة اردي من عائلة غنية كانت تعرف بحبها للتاريخ والادب ، ومنذ صغره ولع بالصيد كرياضة لا حباً في القتل . وكان وهو يمارس هوايته يؤكد على ان الصيد عملية مشروعة تقتل النفس لهذا ، فقد درس على ايدي بعض الاطباء ، المناطق المؤذية للجسم والتي تتسبب في الموت لكي يتجنبها في هوايته .

اكمل دراسته الابتدائية والثانوية في مدن ميونخ وشتوتكارت الالمانيتين ثم اختتم دراسته الجامعية في كلية كيمبردج البريطانية .

وبعد سنوات دراسته الجامعية انطلق في اول رحلة اوربية له عاد بعدها الى بلده محملا بالذكريات والحقائق التي ضمنها فيما بعد في اول كتاباته له . بعدها غادر الى مصر واوغندا وليبيا وكينيا وتنجانيقا ليعود ويكتب مؤلفه الثاني « مخيم النار الافريقي » .

في عام ١٩٣٥ وضع كتابه الثالث ثم انطلقت الى الاسكا ومنها الى الهند ثم الى مصر ثانية حيث اختتم الرحلة بكتاب « النهر » .

لقد كان الكاتب في جميع مؤلفاته اميناً في نقل مشاهداته وانطباعاته وتسجيل حياة الشعب الذي يحل بين ظهرانيه ، حتى قيل انه لم يدفع كتابا للطبع قبل ان يستشير بعض مثقفي ومؤرخي ذلك البلد لئلا يقع في فخ السياحة المجردة .

لقد كان جيكموند كاتبا تقدمياً حمل في كل ما كتب على الاستعمار بشدة ونسب اليه كل ما تعاني الشعوب من تخلف وظلم واضطهاد . وكان يقول دائماً ان بندقيتي وقلمي هما سلاحي وكل ما أملك .

قطع الغابات سيراً على الاقدام ، وعطش في الصحاري ، ونام على قمم الجبال بحثاً عن الحقيقة . لهذا ، فقد عد كاتب الرحلات الاول ، ومقرب الشعوب الى الشعب المجري بحق . واليوم اذ تحتفل به الاوساط الثقافية المجرية فانما تحتفل بلون ادبي يعود اليه الفضل الكبير في استلال الحقيقة من مكامنها لعرضها على الناس ، داحضاً بذلك كل مقولات الاستعمار وتشويهاته لحياة الشعوب .

كوداي زولتان .. موسيقار الشعب المجري

انتهت بداية الشهر الماضي في بودابست الندوة الدولية المكرسة للموسيقار الراحل كوداي زولتان لمناسبة مرور ١٩ عاما على وفاته .

ومعروف عن الفنان كوداي ، انه كان في طليعة الفنانين الذين بذلوا جهداً كبيراً للمحافظة على التراث الموسيقي والغنائي للشعب المجري من الاندثار والضياع ، ففي الوقت الذي كانت به قنابل الالمان الغزاة تنشر الخراب والدمار في المدن المجرية ، كان زولتان يجوب الريف المجري حاملا اوراقه ومستلزمات عمله يبحث عن الاغاني

والموسيقى الشعبية المجرية وبدونها نقلا عن المغنين الشيوخ والعجائز الذين حفظوا منها الكثير . وبهذه الطريقة فقط استطاع كوداي زولتان ان يحافظ على التراث الموسيقي والغنائي ، خاصة وان الحرب امتدت فيما بعد الى الريف ايضاً واهلكت العديد من المنشدين والمغنين .

لقد كتب كوداي بعد انتهاء الحرب في مذكراته قوله انه وعدد من رفاقه كانوا يلجأون الى جمع الادوات الموسيقية والاسطوانات والكتب ويخبؤنها تحت الارض في الريف وفي مكان لا يمكن للالمان ان يجدوه .

وعندما اصدر الالمان اوامرهم بمنع الفرق الفنية والمغنين المجريين من ممارسة عملهم في الاماكن العامة ، عمل كوداي زولتان على ترحيل هؤلاء واحلهم ضيوفا على القرويين واوصى بعدم البوح باسرارهم ، حتى اذا ما حطت الحـرب اوزارها ، عاد هؤلاء الى المدينـة وبدأوا بممارسة نشاطهم الفني .

لقـد توفي كوداي زولتـان عام ١٩٦٠ قبـل يومين فقط مـن اعتزامه السفر الى لندن لتسلم الجائزة الذهبية الممنوحة له مـن الاكاديمية الملكية تقديراً لجهوده في نشر الموسيقى الشعبية . ولقـد نابت عنه بعدئذ زوجته في تسلم الجائزة .

وائل سعيد

كاتب يبحث عن مؤلف

بعد كتاب Passage لـ رينو كامو Renaud Camus وكتاب Echange لدنيس دوبرك Denis Duparc ها هو كتاب Travers لرينو كامو وطوني دوبرك فهذه التغييرات وهذه الانزلاقات في الامضاء تعتبر اول علامة لمشروع دائب بقدر ماهو غريب(١)

ينتاب القارىء لاول وهلة شعور باللاطمأنينة : فلاول مرة يضطرب اسم المؤلف ويتضاعف على صفحة العنوان باعثا جواً من الريب والشك المطلق .

ومع ذلك يعزم القارىء موزعا بين الحذر والانتباه الشديد على قراءة سريعة للاسطر الاولى في نص يظهر شبيها بنص جريدة ولكنه سيحمل القارىء سريعا عبر صفحات مقسمة الى اشرطة تتولد الواحدة عن الاخرى مثل سدود متتالية تمسك موءقتا سيلان سد لاينفك من جهة اخرى ان يرفض نفسه . عهد الشك

ينحو توالد النص ـ حيث ينزع الاستطراد الى ان يصبح عنصرا اساسيا في صورة مقاطع ـ الى اضعاف التخيل القصصي . ولايستخف فقط بالقصة والنادرة والموضوع والشخصية وعلم النفس والواقع والحقيقة. وتسلسل الاحداث بل يحيط الشك هنا وخاصة شخص الكاتب المثبت بالتناوب مضاعفا او متعددا او حتى مفردا والذي يكون نظامه متقلبا ومشكليا مثل كل اسماء الاعلام المحددة لوجهة الكتاب . فـلا شخصيات ولاموءلف ولكن مجموعات من الاسماء متعاوضة وسلاسل لفظية مثل سلسلة طوني تتلاحق في

Duane, Dane, Dale, Daue
Tino, Diso, Denis, Denys, Denise, Dina, Diane,

وغير ذلك . ويبلغ الغموض في توزيع الادوار اوجه في الصفحات الاخيرة من الكتاب حيث نشهد مجموعة غريبة من التبادل بين الشخصية والموءلف (وبهذا المبدا نفسه اصبح Denis Duparc الشخصية في Travers موءلفا لـ Echange) ان كتاب (١) يجدد كثيرا مع انه مسجل في امتداد لكتابي Echange, Passage فالقواعد الشكلية الفعالة دوما والمتصدرة تكون النص (جناس تصحيفي ومجانسة وجناس واشتقاق وتداعي الصور واستشهاد وتحريف النص وقلب وغير ذلك) لاتخشى في بعض المواضع من ان تبرز نفسها او ان تمحي تماما في اغلب اللاحظات حيث يندس المعنى المطارد اينما كان الى موضع اخر بتتابع اذن فهرس لكل الخطابات وكل الاغراض وكل المستويات اللغوية(٣) ان الدراسات حول الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى والسياسة والموضة والنقد الادبي والتخنث وعلم النفس والسحاق (وهو موضوع يتخلل الأثر باكمله) والمخدرات وغير ذلك تحاذي التطورات في مطار Bourget والروافد البارزة والامتعة ... وغير ذلك . ويتزاوج الذكاء الحاد والهزل ليمنحنا « فقرات صغيرة » ممتعـة للغاية وغير منتظرة انها شعوذة الكلام والفكر حيث الاضحوكات مسموعة لامتاع القارىء .

يقع هذا الكتاب ـ مثلما نرى ـ بعيدا عن تمرين اسلوبي خالص من نوع «روتسليان Roussellien » او «ركردليان Ricardolien (رغم انه يبرهن باستمرار على امكانيات الاشتغال) وما انجزه «جويس » عن طريق الكلمات في Finnegan,s Wake قام به «رينود كامو» بصورة ما عن طريق الكتابة باكملها وهذه الكتابة تدمج .. الخطب والرموز المتعددة وتسـتعير وتمزج وتخلط وتجتمع وتشـوه وتستشهد وتكرر وتحاكي ساخرة وتجري تحويلات من الحروف والمقاطع والاصوات والكلمات والجمل والمعاني وتنسج طوال الاثر (وله اكثر من تاليف واحد) شكبة من الاحالات والتعويضات والتداخلات والاسترجاعات والتبدلات والانكارات ولا تتردد من فرط الموهبة والازدواج من ابتكار لذة جديدة للنص .

✻ تعسر ترجمة عناوين هذه الكتب لتعدد مدلولها .

١ ـ ينبغي ان تتبع هذه الاجزاء الثلاثة باربعة اجزاء اخرى منسوبة
J. R. G. Camus, Denis Durert, Jean Renaud
Antaoine du Parc, J. R. G. Camus, Denis Durert
Denis Camus, J. R. G. du Parc, Denis du park

٢ ـ يحوي كل واحد من هذه العناوين على سبعة احرف وينبغي ان يمثل في مجموعة مكونة من سبعة اجزاء وهذا بدون شك ليس من قبيل الصدفة بالاضافة الى ان الجريدة هنا تحتوي سبعة ايام

٣ ـ نستقي ايضا من مجموع النص كلمات دخيلة من مختلف اللغات الاجنبية : الانكليزية الالمانية واليونانية واللاتينية والنرويجية والايطالية والاسبانية .....

ترجمة : رضا الكشو

نقد الشعر الحديث

تكمن احدى مصاعب نظم الشعر في كون المرء لا يأخذه مأخذ الجد ويعطيه وزنه المناسب . فحتى العمل الكوميدي (الهازل) ، كما تشهد بذلك أعمال أبرع الكتاب الكوميديين ، مسألة جادة . ان شيئا من الافتقار الى الايمان بالعمل شيء مقبول ـ ولكن الى درجة تجنب المرء الاخفاق .

أنا لا أنوي ان أمس أي شاعر بسوء وأتهمه بانه ثقيل مثل الشاعر (گيڤن ايوارت) الذي يظهر في ديوانه « حيث يصرخ طائر البطريق » شاعرا تعليميا ، سريع الغضب في موقف دفاعي . ان ذلك يرتبط بصورة غريبة بالشك المتنامي ، على غرار (اودن) . ان الشعر شيء عديم الجدوى بمقدار ما يتعلق الامر بالعالم . ان اودن في الحقيقة يقدم باعتباره « احسن شاعر انكليزي بعد پوب » ثم يتبع ذلك تأكيد غير مدهش :

« ما زال ثمة شيء حقيقي يعجبنا ان ندعوه الواقعية ، لا يتأثر كثيرا بكلماتنا الجميلة » .

(وايز سير بو جنتل)

يجيد ايوارت النظم اذا قل استحثاثه . خذ مثلا تفجعه في قصيدته (الى الموتى) :

لقد كنت تحسن النسل مع عدد من الفتيات
وانت تستمتع بذلك ،
ـ خنزير ذو امتياز اللآلىء ـ
ولم تعد الان موجودا .

ان أكثر القضايا في ديوانه الجديد ، مكرس لشكاوي يمكن التبؤ بها عن تلاميذ المدارس ، وجهل المراهقين ، وتبجح الامريكيين وسخف مستعرضي الكتب ، وفعله تجاه مستعرض كتاب اخطأ بحقه لانه جعل من نفسه في موضع الرعاية له مما جعله ينظم الطف قصيدة في ديوانه بعنوان « من الصعب كراهية ايوارت » وهي تأمل في اللاجدوى المطلقة من أجل تصنيف الشعراء :

انهم يثيرون الشفقة
في جهودهم كي يكونوا محبوبين ،
عند خروجنا جميعا للتنزه عند الجرف الصخري
اجدهم دائما يتشبثون بردائي قائلين : سيدي ، يا سيدي!
ايمكن ان اتمشى معك يا سيدي ؟
فأهش بعصاي عليهم .

مضمون جيد ونظمها كذلك . وأكثر من ذلك انها تبدو كأنها رد فعل شديد متمثل بضربة بارعة :

لان الابتكار أمر عسير ، وهم يكرهون
الفن . ولا أهمية اخبارية لذلك .
ولا أحد يهتم كثيرا ،
ولا يريد القراء ان يعرفوا ، بيد ان
تعذيب الشاعر ليس الا
شيئا من التسلية ـ كما يحصل عند اطعام الدببة

ان الاتهام بالتعلق الشديد بالقديم لن يصمد . فهو لاشيء الى جانب الصواب المحبوب الذي لا يزعج . لو ان الصحف تخصص اعمدة دائمية لنقد الشعراء ، المجيدين وغيرهم ، فان ذلك سيكون من اشد وسائل التطور لعشرات من السنين .

مأثرة (انتوني هيجيت) الرائعة في ديوانه « ملايين الظلال الغريبة » هي أنه في الوقت الذي لا يضحي بشيء من حبه الشديد للفطنة واعمال وانواع كثيرة م نالاساليب التقنية المتعارف عليها ، فانه ينظم كأنه يعتقد ان الشعر في صلته المعقدة بالعالم أكثر من قصيدة سطحية مقفاة : انه في الحقيقة قد يدفع العالم بين حين واخر لان يغير من وجهة نظره تجاه نفسه .

يخرج الشعراء من الخشب والمصنوعات الخشبية
مع ارضتهم الخاصة ،
كل واحد منهم فسفور يكتب على انوار نفسه ،
يقدمون طقوسهم المطنبة
على همهمة الكهنة أو طنين البعوض
الذي يشبه هدير الديزل

لقد صار (هيچت) ينظم شعرا ارحب واكثر تسامحا مما كان قبل عشر سنوات عندما ظهر ديوانه الاخير (الساعات العصيبة). وهذه القصائد أقرب الى الهدف لانها أحسن شكلا واجمل صقلا ولكنها أقل صراحة ، وتخلو من التألق المبهرج والرشاقة الطموح التي يتسم بها العمل الكلاسيكي وهو ما اتسمت به مجموعة (الساعات العصيبة) . ويظل ملتزما بالابيات المضبوطة الحركة ويتمتع بأذن شاعرية الحس تضاهي تمتع الموسيقي بتمييز درجة النغم ، ويستعمل القافية كأنها أمر طبيعي . انها ، عموما ، مجموعة شعرية رائعة . اما نطاقها فضيق : فهي تتناول الفصول والشباب والحب ثم تتحول الى مسألة يثيرها (ايوارت) وهي اتصال مسائل الفن والاشياء المبتكرة ، بالعالم الخارجي ، التكوين المحسوس للعالم بواسطة الخيال : ... « أي شيء نعود اليه / ليس هو العالم مع اننا كنا نظن ذلك » . ولو ان طريقته تتحكم بها الفطنة والفروق الطفيفة ، فانه يعود مرارا وتكرارا الى الطريقة نفسها التي يجعل الشعر والعالم يكشف نفسه .

ان هذا التناقض الظاهري يتطابق مع السخرية اللاذعة في قصيدة الشاعر (مارينا تسفيتاييڤا) بعنوان « قصيدة النهاية » التي ترجمتها (ألين فاينشتاين) في مجموعة « قلق وملائكة » :

غير ان الظلام هذا دامس
فما دمت ادفئك بدمي
فاستمع الى جسدي
انه اصدق من القصيد .

تتضمن هذه المختارات عددا من قصائدها المترجمة عن الروسية ومنها « قصائد من أجل بلوك » علاوة على ثلاث قصائد تحيي ذكرى (تسڤيتاييڤا) نظمها شعراء شباب روس . والكتاب جدير بالاهتمام لوجودة هذه القصائد ، وهو يتضمن مختارات لالين فاينشتاين من دواوينها الثلاثة السابقة مع شعر جديد . انها تجيد النظم على الدوام ، وبكل وضوح ، وخصوصا ما يتعلق بالامور المنزلية . وقد أحرزت القصائد الجديدة تقدما ملحوظا . فهي

تستغل مواهبها الكبيرة من أجل استكشاف اطراف العمل وقد صورت هنا بوضوح « الحياة الطبيعية التي يحياها الناس بدون معجزات » .

« على ان ابناء السوء يقتفون اثرنا . فانا اتساءل فيما اذا كان المرء يستطيع المشي بعقل سليم في أواسط العمر . أليس ثمة بعض التهور اليائس لتذوق فاكهة المعجزات التي يجب ان تقطف من الهواء ؟ » .

اما (شيلا ونكفيلد) فلها سيرة شعرية غريبة ، ان لم يكن ذلك وصف غير مناسب لموهبة عجيبة رائعة ظهرت في السنوات الاربعين الاخيرة ، في وضع من خمول الذكر النسبي . ويعزي الاهمال الذي لحق بها الى كون دواوينها قد ظهرت في أوقات طويلة متفاوتة بمعدل ديوان واحد في كل عشر سنوات ، منذ أواسط الاربعينات مع الصعوبة التي تواجهنا في نسبتها لاي ضرب من ضروب الشعر في ما بعد الحرب . في مقدمته الرائعة لديوانها (العواصف) وهو شعر مختار من قصائدها الجيدة بين ١٩٢٨ و١٩٧٧ ، وجد ج . س . فريزر بعض التشابه بينها وبين لويس ماكنيس . ولولا بعض العلاقة الارلندية الطفيفة لاعتبرنا ذلك توسعا في تفسيره هذا . تظل (شيلا ونكفيلد) تتميز بشخصيتها الخاصة . ولها اهتمامات اخرى باللغة اليونانية والاثار القديمة وارلنده . وتنعكس تلك الاهتمامات في قصائدها من حيث التفاصيل . ان الدقة البالغة في اثارة التعاطف الشديد هي اساس شعرها :

عندما يستيقظ أحدهم عند حافة الرعب
وتبدأ النساء آلام المخاض ،
وعندما ترحف ذوات المخلب بحذر لكي تقتل
ويرتعش طائر في سياج من شجيرات ...

وكما يقول فريزر ، لو انها تعود الى الوراء بنظرها الى مذهب التصويريين الشعري (الذي يدعو الى التخلص من الاوزان والى التعبير عن الافكار والانفعالات عن طريق الصور الواضحة الخالية من الغموض) فانها ستنظر أيضا الى الامام مسافة طويلة نحو المعتدلين دون الوقوع تحت تأثير أي منهما . ان قصيدتها الطويلة الوحيدة عن التامل في التاريخ الانساني للرجال في الحرب والنساء في الحب بعنوان « ضربات الطبول ، ضربات القلب » المنشورة عام ١٩٤٦ ، هي عرض مشرق لطريقتها الفنية . انها فسيفساء من اللحظات الصغيرة المحكمة ، الدقيقة بصورة مؤثرة ومنقولة في صور حادة كحد المبضع تصف احدى الملاحظات الموجهة الى شعر جوسر شعرها وصفا عادلا عندما تقول « كيف يطمن القلم بالطبيعة/ ويهدىء الاعصاب » .

ان شعرها الرائع يتجلى في الاشكال الموجزة التي تطغى على ديوانها الجديد « تسليمات » وهو مختارات من ديوانها «عواصف».

نذهب ونكون قد انتهينا
في الوقت الذي ينحسر البحر
ولا يترك اثرا :
كالهواء في يقظة الطير .

ان (شيلا ونكفيلد) شاعرة تتميز بالاصالة العميقة .

اما (آن ستيفنس) صاحبة ديوان « ما يكفي من الاخضر » فانها تنظم شعرا رقيقا مشذبا . وهي تشبه « شيلا ونكفيلد » في ضبطها الشديد الحساسية للذوق الفني . تمثل قصيدة «الشمس تظهر في تشرين الثاني » اسلوبها في النظم خير تمثيل .

لاشيء مما يصطنعون
يضاهي هذه الاشطر
الاغصان الباردة
الصفصاف في باقات ،
والبتولا كالبرق ،
شفاف في أيك
والزان بني .

صنعتها في نظم قصائدها تشوبها العناية ، بلا اقحام ، والسجع الذي يدمج نصف قافية بنمط ثر من الاصوات المتنازعة بصورة مثمرة مع المناظر الاسكتلندية التي تعروها الرياح وتخلو من البشر بصورة رهيبة . وبتجريدها الاشياء ، تقع احيانا في عملية صنع قوائم بالاشياء :

وشقق المجالس ومحطة الاطفاء ، وآلة قياس الغاز الصدئة
والساحة المكسوة بالاخشاب تفوح بشذا خشب الصنوبر .
ثم العشب والاراجيح والوحل . ومصب النهر الذاوي .

انها ليست شاعرة واقعية بل تجيد النظم باعتبارها مستنبلة بالعصا تستكشف المستوى الذي تحت السطح الراكد للاشياء :

العظام الجيدة مغمدة في جلدي ،
والركب والمرافق العجيبة
تعمل دونما شكوى مسموعة
في الكهوف الملحية لتركيباتها .

بقلم
كرستوفر هوب
ترجمة : كاظم سعدالدين

الدم وحبات الرمل الخشنة ـ رواية : هاري كروفر

ان الذعر والكراهية واستغلال الانسان لاخيه الانسان .. كلها امور تنتاب هاري كروز وتؤرقه .. وان عمله في (عيد الافاعي) مأهول بالفن الزخرفي والغرابة والتنافر ، وكذلك الضحايا المأساوية في الجنوب الريفي من الولايات المتحدة الامريكية .

ومن خلال سيرة المؤلف الذاتية ، يظهر من دراسة طفولته بان كروز قد أفلح في تجليه ورؤيته ، لذلك نراه يستعمل عبارته الخاصة به « حبة الرمل الخشنة » ليدلل على رجل أبيض بائس عاش في مزرعة قذرة مشحونة بالكآبة في ولاية جورجيا ، وكان مختنقا بالخوف من كبار الملاكين والحكومة والفيضانات ومن الحياة نفسها.

وكان النضج قد منحه الشجاعة ، ولكن ارتجافات الطفولة بقيت تلازمه بعنف ، كما ظل شخوص الرواية المتفردون على حالهم يعيشون فصول كتابه الاخير بكل حيوية [الدم وحبات الرمال الخشنة] .

في الفصل الاول من الرواية « خطوات في الريف » نرى كروز وأصدقاءه يسرفون في شرب الخمرة في ولاية تنسي .. وعندما يتوقفون قليلا في أحدى المنازل على الطريق الريفي يقابلون « جيك ليتش » وكان رجلا تراوده الهواجس ، وتستبد به أفكار غير سوية كانت تنحدر من ذكريات مروعة .

وعندما كان طفلا في سن الخامسة .. شهد بأم عينيه فيلا

يشنق ، وكان اسمه « أليس » وقد قضي على الفيل الصغير بسبب شدة هياجه وتسببه بقتل فتاة صغيرة ..

وكان القضاء قد اقتنع في حينه بهذه الجريرة بشكل سخيف ومناف للعقل ، فتركت الحادثة في نفس « ليتش » جرحا عميقا لم ينسه طوال حياته ... وكانت الفتاة اليافعة والفيل الصغير في مستوى واحد من العمر !

ان كروز يتعامل بظرف وفكاهة مع عنصر خوف التشويه ، وذلك من خلال حذف أقسام معينة من كتابه .. فمثلا نرى « سبوز » يسأل طبيبه .. محاولا اقناعه بالكف عن اجراء العملية الجراحية له بقوله « ان المرأة التي رغبت في الزواج منها كانت تود انجاب الاطفال لها وحدها .. ولكنك لم تستطع ان تمنحهم أياه » ثم يجيب كروز بوضوح : « لكنها ستكون المرأة السيئة للزواج منها بالنسبة لي !! » .

ومن خلال رفقة المؤلف ... يتحول كل انسان الى احدى سجايا كروز نفسه .. وها نحن نرى الممثل شارلس برونسون يقر باعتقاد مؤداه .. ان والدته باعته عندما كان صبيا : « لقد أخذتني والدتي الى ولاية نيويورك .. ورأيت النقود تدور بين الايدي وكانتا فلاحتين بولونيتين من مزارعات البصل ، وقد باعتني امي لهما وعندما تركتني نزلا .. أدركت انها تخلت عني نهائيا ! » .

واذا كانت هناك روح عائلية تعكس الذعر والعاطفة اللتين يمتلكهما كروز ، فان هناك ممثلا اخر بارزا يستطيع أن يقوم بهذا الدور . ذلك هو « روبرت بليك » لان بليك يعترف ايضا بالكابوس الفرويدي ، الذي يتصل بحادث جانبي اخر .

ومن خلال المسلسل التلفزيوني له يقول « لقد حلمت واراهن على انني أشهر هذا الحلم في المنام مرة كل اسبوع » ..

ثم يخاطب المؤلف : « اينما حللت ... وأي شيء فعلت فانني عريان ، ولن استطيع ارتداء الملابس ، والانكى من ذلك في بعض الاحايين أكون في مطار أو مدرسة أو حتى في قاعة ملأى بالجمهور بينما تكون جميع الابواب مفتوحة .. واظل هكذا عاريا مع نفسي وأمام الناس ، ولكي تبقى في الداخل مع الاعماق ، لابد لك ان تفر بعيدا .. واكثر من مرة حاولت الزحف ببطء وبكل ما أوتيت من قوة الى خزانة الملابس ، ولكن يدي لا تجد شيئا مما البسه ولكن كل انسان اراه أمام عيني يرتدي ملابسه الكاملة !! » .

وغب ارتشاف كميات كبيرة من الفودكا ، وبعد تدخين كمية بالغة من الماريجوانا ، وكتابة خطاب متأنق ... نرى بلا ريب ان كروز نفسه هو الذي يقف عاريا !! .

وفي نهاية المطاف من الفصل الاخير « تسلق البرج » نرى كروز يتأمل بكل بصيرته تلك العلاقة القائمة بين اللاجدوى والعنف والقدرة الخلاقة .. « اني لاعرف ما يعني ان نعيش في جو من الذعر السرمدي » .

وبالتالي يعترف قائلا :

« انه لمن المحتم ، بان الامر يخرج عن قاعدة الفشل ، عندما تحاول النهوض ثانية لتفعل شيئا اخر » .

ان كتاب « الدم ... وحبات الرمال الخشنة » أو « الضحية الظافرة » ربما يمنح المؤلف احساسا بالقهر أو الانهزامية ، ويرفد القارىء بشعور من الظفر ..

نقد : نلسون كانتون
ترجمة : علي الحلي

تورغينيف يسبب انقساما بين النقاد

الكاتب الانكليزي ليونارد شابيرو ، اصدر مؤخراً عن جامعة اوكسفورد كتاباً يقع في ٣٨٢ صفحة تحت عنوان :

((تورغينيف : حياته وعصره)) .

لايسعى هذا الكتاب ، كما يتوقع القارىء ، الى نقد او مراجعة أعمال تورغينيف الادبية الكثيرة على اعتبار ان قصص هذا الاديب وكتاباته معروفة عند الكثيرين ،وخاصة عند اولئك الذين لهم اهتمامات في الأدب . ما اراده شابيرو في هذا الكتاب هو ان يسلط ضوء أكبر وبشكل تفصيلي على حياة تورغينيف . الى جانب ذلك قد شابيرو صورة واضحة عن الحياة في روسيا في القرن التاسع عشر ، وما كانت تزخر به من حركات أدبية وثورية .

يذكر شابيرو في كتابه هذا ، ان تورغينيف كان الكاتب القصصي المفضل لدى لينين . وقد فسر اسباب هذا الاعجاب ـ الذي اثار دهشة النقاد الغربيين ـ بقوله ان لينين كان شخصاً مهذباً ومثقفاً ، وانه كان فوق كل شيء روسياً بكل معنى الكلمة . ولهذا كان لابد له ـ شأن اي روسي آخر ـ ان يتجاوب ويعجب بالفن العذب وبالأسلوب المتألق الذي كان يعرف به تورغينيف حين يعبر عن الحب والعواطف الانسانية المرتبطة بالارض والتعلق بها ، وحين كان يصف الاشجار والبحيرات والمناظر الطبيعية بوجه عام .

هذا الحب ، على حد قول المؤلف شابيرو ، يعتبر شرطاً من شروط المواطنة الروسية ، وكان ينطبق على لينين بقدر ما كان ينطبق على تورغينيف . هذا الى جانب ان الاثنين قد قضيا شطراً كبيراً من حياتهما خارج روسيا . لينين في المنفى لانه اضطر الى ذلك ، وتورغينيف كان يجد متعة شخصية في الاقامة في اوربا .

وقد اعترض احد النقاد الانكليز على هذه المقارنة المسطحة ـ على حد تعبيره ـ وقال ان اعجاب لينين بتورغينيف امر يبعث على الدهشة حقا . فالأخير ينزع الى ان يكون شخصية توفيقية غير قادرة على الحسم او اتخاذ قرار عملي من اجل وطنه او من اجل نفسه . وهذه خصائص ـ كما يقول هذا الناقد ـ تتنافر كلية مع شخصية لينين وطبيعته .

ان من يقرأ هذا الكتاب ـ وقد أثار موجة من الكتابات النقدية في الصحف والمجلات البريطانية حال صدوره ـ سيلمس تعاطف المؤلف على نحو مكشوف مع كتابات تورغينيف وبخاصة اسلوبه الروائي .

هذا التعاطف ، الذي اعتبره البعض لا يرقى الى الموضوعية النقدية او الوعي النقدي المتجرد ، أثار موجة من التأييد والخلاف في صفوف النقاد الغربيين .

ان هذا الكتاب ، باعتباره أحد الكتب النادرة التي تصدر في اللغة الانكليزية عن اعمال كاتب يقع في دائرة الكتاب الاجانب ، قد

دفع بعض النقاد ايضاً الى عقد مقارنة بين تورغينيف وغيره من الكتاب الروس المشاهير في ذلك الزمن من امثال دستوفسكي وتولستوي على سبيل المثال .

وفيما يعتقد بعض النقاد ان تورغينيف كان كاتبا قديراً وذا اسلوب رائع ، وان قراءته – كما يصفها الروس – تنطوي على متعة رفيعة ، فان هذا البعض يتحفظ على هذا الكاتب في كونه لم يكن من اولئك الكتاب الذين يتعمقون في كتاباتهم اظهاراً للحقيقة او كشفا عنها.

ولكي يسند هؤلاء النقاد رأيهم هذا بتورغينيف ، يلجأوون الى عقد مقارنة بين تورغينيف وديستوفسكي ، جاء فيها ان ديستوفسكي وان لم يشر في كتاباته الى المناظر الطبيعية سوى في مناسبة او مناسبتين فقط ، وان لغته تنطوي على جمل ومقاطع تنم على الفزع والخوف ، الا انه مع ذلك يقول لقارئه اكثر مما يقول تورغينيف ، ويقترب بهذا القارىء الى جذور الحياة ودواخل النفس البشرية اكثر مما يفعل تورغينيف .

يكشف لنا كتاب « تورغينيف : حياته وعصره » عن حياة تورغينيف الخاصة وميوله السياسية ، ويقول بانه كان ليبراليا ، وشارك في حملة واسعة لتحرير العبيد وتخليصهم من اعمال السخرة في المزارع ، الامر الذي أكسبه عداء الطبقة الاقطاعية .

كان تورغينيف – كما هو معروف – ثرياً جداً ، ورث مع اخيه مساحات شاسعة من الاراضي الزراعية ، ولئن كان حجم الثروة يقاس اذ ذاك بعدد العبيد الذين يشتغلون في الارض ، فقد قدرت ثروة تورغينيف بخمسة الاف عبد كانوا يشتغلون في ارضه ، في حين ان تولستوي كان يملك ارضاً يشتغل فيها خمسمائة عبد فقط .

ولقد تعرض تورغينيف الى حملات اليمين واليسار واصبح هدفاً لهجومهما على حد سواء ، فاليمين كان يهاجمه بسبب دعواته لتحرير العبيد ، واليسار بسبب افكاره الليبرالية ، وقد برر احد النقاد هذا الهجوم المزدوج على تورغينيف بكونه لم يستطع ان يختار موقفاً حاسماً بين الاثنين وأثر الوقوف وسط الطريق .

ولأن تورغينيف قد اقام فترة طويلة من حياته في الخارج ، فانه لم ينتفع كلية من اقطاعياته التي تركها في عهدة عمه . ولهذا فان حياته لم تخل من بعض الهموم المالية .

ثم يتطرق شابيرو في هذا الكتاب الى حياة تورغينف العاطفية ويقول بأنها كانت محدودة وفقيرة بخلاف ما توحي به كتاباته . فلقد ظل تورغينيف طوال اربعين عاماً يعيش في كنف مطربة اسبانية متزوجة من احد الفنانين ولها بضعة اولاد ، كان تورغينيف يتأثر بارائها في كتاباته وسلوكه وعلاقاته مع الآخرين .

وفي العشرين سنة الأخيرة من حياته ، أقام تورغينيف مع هذه السيدة وعائلتها وكان ينتقل معهم من منزل الى آخر لقد قيل بحق هذه العلاقة الغريبة والانسانية بأنها علاقة لا تضارعها اية علاقة أخرى في أوربا .

سامي محمد

ثلاث روايات من البرازيل

منذ فترة ، وأدب أمريكا اللاتينية لا ينفك يغزو أوربا بشكل ملفت للانتباه الى درجة ان دور النشر أصبحت تتسابق الى نشر كل ما يأتي من القارة الملتهبة ولا سيما الرواية . وهكذا احتلت اسماء بعض الكتاب : (البنجو كاربنتي ، نيكولاغيلن ، غابريال غارثياماركيز، جورج أماهو الخ ...) القائمة الأولى في المبيعات .

ونتيجة لهذا الاقبال الهائل ، لم تكتف دور النشر بترجمة وطبع الأعمال الجديدة وانما عادت الى السنوات العشرين الماضية لتنفض الغبار عن الكثير من الأعمال الروائية التي لم تترجم في حينها .

ولعل من أهم هذه الاعمال رواية الكاتب البرازيلي الكبير جورج أماهو « الملاح العجوز » والتي ترجمت مؤخراً الى اللغة الفرنسية مع روايتين برازيليتين أخريين هما : « العريف جيتيليو » لخواو اوبالدو ريبايرو ، و « الكولونيل والساحر » لخوزيه كارفالهو .

وقد كتبت الناقدة فرانسواز واجنير عرضا للروايات الثلاث في أحد ملاحق جريدة لوموند الأدبية ننقله لقراء مجلة الاقلام :

ثلاث روايات ، ثلاث رؤى مختلفة لأسطورة واحدة ، ولواقع واحد . ان لكل مقام مقالا . ولنبدأ بجورج أمادو ، أمادو الذي طبقت شهرته العالم كله والذي ترجم الى خمس وثلاثين لغة ، يضاف الى ذلك أن امكانية نيله جائزة نوبل واردة لأن شهرته التي لا تقل عن شهرة غراهم غرين ، بلغت كل القطاعات وهي تتجاوز الأعراف الرسمية ... أمادو الرائع يقودنا ويسحرنا دون مشقة .

لقد كان علينا أن ننتظر سبع عشرة سنة كيما تترجم روايته « الملاح العجوز » علماً بأنها احدى اروع رواياته ، وان كنا نود أن نقول بأنها احدى أجمل خدعه المضحكة ، طالما أن الكتاب مليء بالحيل الجديرة بعبقرية الكاتب الباهياني (نسبة الى منطقة باهيا البرازيلية) هذه العبقرية التي انتجت رائعة اخرى هي « اسطول كانكا » التي ظهرت في السنة نفسها ولكن باللغة الباهيانية .

نحن الآن في بيريبيري – اسم جميل لضاحية من ضواحي باهيا – (كل الأسماء جميلة في هذه المقاطعة) حيث أغلب أهلها يحملون أسماء مثل تليماك ، أوقليدس ، ابامينونداس الخ ... بيريبيري ، محطة الحمامات الهادئة التي تعج با لمتقاعدين والتي تستهويها الفضائح الصغيرة لملء فراغ الأشهر الطويلة بعد أن يغادر المصطافون ولا يبقى الا الزمن يتسول أمام مياه المحيط الهادئة جداً .

في بيريبيري لايكاد يحدث شيء : فبين شوطين من لعبة النرد وبين دردشة ودية وأخرى على رصيف المحطة تجتر قصة تافهة عن فتاة طائشة اختطفت من ذويها ، ومن وقت لآخر ينفث الموت «لهاثة المأتمي» على المدينة .... باختصار ليس هناك شيء يذكر .

وفجأة يظهر مالم يكن متوقعا متمثلا في شخصية القبطان الغريبة الأطوار صاحب الرحلات العجيبة .

ان عينيه المشدودتين الى عظمة البحر مملوءتان – لا أحد يشك في ذلك – بذكرى بحارين ماتوا وبمغامرات خارقة حدثت فوق المحيطات الخمسة . « وفجأة يبدأ الشعور بوجود الرجل الخارق » . وهكذا تضع أسطورة الرجل الشرقي . وهكذا يولد البطل . لقد بدأت الأسطورة الذهبية بالتبلور . ان القبطان – يجب أن نعترف بذلك – كان بمستوى الآمال التي عقدت عليه . فحكاياته لانهاية لها .

ومن حكاية خرافية الى أخرى ، يطفىء القبطان عطش الجميع الى

المغامرة وركوب الخطى ، عطش الحياة الذي يحملونه في أنفسهم منذ الأزل . ورغم ذلك ، كان الشك يحوم حول صدق هذه الأعمال الخارقة فتثار في المجتمع الريفي الساذج (تدور أحداث الرواية في الربع الأول من هذا القرن) ... تثار حملة ماكرة وعنيفة ضد القبطان ، حرب مقدسة صغيرة تندلع لايهمها ان هي أحالت موهبة الرواية ومبالغاته الشيقة الى مجرد هذيان .

ويتضح ان هذا الأخير ـ أي القبطان ـ لايعدو كونه ابناً لأحد الاغنياء ورث عن ابيه ثروة طائلة ، وأحرق شبابه المجنون في « قصور » المدينة ، وأن عشيقاته الاجنبيات لم يكن سوى عاهرات ـ أغلب الظن أنهن فرنسيات ـ ، وأن الشهادة التي يحملها قد منحه اياها أحد أصدقائه الخلعاء كان يعمل قبطاناً في موانىء مقاطعة باهيا ، وأن مغامراته المحمومة ليست الا خيالا في خيال .

باختصار ، فان القبطان لم يركب البحر في حياته ، ولا يملك من عالم البحرية الا التسميات : الاسم ، والزي ، الأدوات الملاحية والمرفأ الخيالي .

(عاصمة مقاطعة باهيا) الى بيليم ، سبق وأن توفى قائدها وهو على متنها ، وها هو ذا يجد نفسه مجبراً على الابحار لأول مرة في حياته ، وتزداد القصة تعقيداً : ليس بامكان أحد الفرار من مصيره . ويكاد القبطان أن يتحول الى أضحوكة . يقترب من الكارثة . ولكنه ينجو بقدرة قادر ويخرج منتصراً من هذا الامتحان الصعب ، وهذا ما سيجعله يدخل نهائيا عالم الأسطورة .

ان الحكاية رائعة ومما زادها روعة قدرة كاتبها على التقاط اللحظات الحميمة في حياة أبطالها . ولأن راويتها رجل أبله شبه أمي وسليل أرباض المدينة فان القصة قد أصبحت مضحكة ومثيرة السخرية أضف الى ذلك أنها تقود تأمل جورج أمادو اللمتناهي الدقة والقوة الى الواقع والمتخيل ... الى هذه النكهة الباهياتية الصميمة ، الى ما يشبه قدر الانزلاق الأبدي نحو ما هو أسطوري ماذا تريدون ؟ ان الكاتب ، شأنه شأن بطله ، « واهب عظمة انسانية سخى » ، فاذا روى قصصاً فلكي يمنح الناس ما هم في حاجة اليه أكثر من غيره : الحلم ، والعيش بالوكالة .

وقدمت لنا أليس رايار ، وهي مترجمة جيدة لأعمال أمادو ، وقدمت لنا روائيا برازيليا هو الآخر من مقاطعة باهيا وأحد أصدقاء المعلم أمادو ، وذلك بأن ترجمت له رواية مهمة هي « العريف جيتيليو » : « ان التغرب الذي يدعونا اليه الكاتب ليس اغترابا جغرافيا في شمال البرازيل بقدر ما هو اغتراب في الخيال ... خيال مفعم بتاريخ واساطير شعبية يمنح نفسه في قرقعة لغوية صاخبة وعنيفة ... » .

اكتشاف أدبي لاشك . ان هم يبيرو (اسم المؤلف) ينصب بشكل اساس على اللغة ، ولأنه متأثر بالثقافة الأنكلو ـ ساكسونية ـ يكتب بلغتين ـ فان أثر جيمس جويس وفرجينا وولف واضح في روايته . وما يثير الانتباه هو أن تقنية السرد الأوروبية : (حوار داخلي لاينقطع) يكون مطبقاً على مادة جديدة وغزيرة ألا وهي مفاخر وبطولات مقاطعة برازيلية .

يكلف العريف جيتيوليو ـ وهو المتوحش الذي لا يعرف من القيم الا قانون الغابة والتعذيب والتقتيل ، ومن الواجب غير ـ المعنى العسكري ، يكلف هذا الوحش ـ تدور أحداث الرواية في الخمسينات في منطقة سرجيب الواقعة بين سيرتاو والبحر في شمال باهيا ، بنقل أحد المساجين السياسيين الى راكاجو .

ان وحشية وبربرية جيتوليو وقصر نظره وعناده ، وحبه للموت ... أشياء لا حدود لها .

ولنا أن نتخيل جنديا محبا للدم ، تتحكم فيه غرائزه الأكثر بدائية ، ولنا أن نتخيل أن كل هذا يحدث في خط الاستواء .

جيتيوليو لا يكف عن الكلام . وها هو يتقدم بصحبة سائق الشاحنة الذي يفوقه في الغباء ، لايهتم بأي شيء . حتى بعد أن تغير الوضع السياسي وأصبحت مهمته لا معنى لها ، انه يناجي سجينه المسكين الذي ما انفك يرهقه خلال الفترة الى قضايا معاً . لقد كان هذا الأخير يعاني آلاماً لا تطاق وهو يخضع لأهواء سجانه .

ورغم ذلك ، فان جيتيوليو ليس ذلك الكريه أو الشبح ، لانه كان ضحية بقدر ما كان جلاداً ، ضحية القدر الذي جعله يرى النور في هذا المكان والزمان بالذات .

كذلك ندرك فجأة ، ومن خلال هذيانه ، أن هذا الأخير ، أي الهذيان ، لاينتهي الا بالموت العنيف ، الموت الاليف والموجود في كل مكان ، والذي كان جيتيوليو مرتبطاً به ارتباطاً أبدياً .

ان حوار البطل الداخلي يجد تواتره رنسغه في شاعرية الأرض التي هي أرضه ....

ويحاول جيتيوليو يائسا أن يصبح جزءاً من هذه الأسطورة الذهبية ، أسطورة قديسي وأبطال الشمال ، يحاول أن يصبح واحدا منهم : « وبما أنني أنا ولست شخصاً آخر ، ونظراً لما أنا عليه ، ونظراً لانني نشأت وكبرت هكذا ، فان كل شيء ومن الممكن أن يحدث ان هذه القاذورة (يقصد السجين السياسى) أقوده الان الى أراكاجو ... قلت أنني سأقوده . وها أنذا أفعل . ها أنذا أنهي مهمتي ، قلت لك ذلك ، وليحدث بعدها ما يحدث ليس ثمة حاجة لأن أنبش كل هذه المناطق خلفي ، أنا حر ، وأنا رجل . وسوف نرى . لان اقسم ما يمكن أن يحصل لي هو الموت وليس هذا أقسى شيء .. » ان الأسوأ من هذا كله هو الاتكون أحداً .

ان هذه « المادة » نفسها ، كما تقول عندنا المادة البروطانية (نسبة الى مقاطعة بروطانيا الفرنسية) ... هذه المادة استعملها كاتب برازيلي آخر غير معروف في أوربا هو كارفالهو ، استعملها في روايته : « الكولونيل والساحر » وهي تمثل ، مع « العريف جيتيوليو » وقائع باهية نوعاً ما .

الاسلوب في هذه الرواية أسلوب موجز ومكثف ، فالرواية ، وهي نتاج الأرض نفسها والميثولوجيا نفسها رجل غني وصاحب أملاك عقارية يتحدث كثيراً وهو الآخر شريك وضحية في الوقت ذاته للقدر .

ولانه متبجح مضحك وفريسة لكل أشكال الهلع والمخاوف الوهميين ، فانه يقضي وقته في زرع الخوف في قلوب الاخرين .

وكشبيهة جيتيوليو والقبطان فانه مرغم على العيش في حدود واقع سيء وخيال تتجسد فيهما الهستريا والبؤس المعنوي وتجاهل الآخرين له .

وينتهي به الأمر الى أن يلتهم ليس من قبل الغول الذئبي الذي يتوهم أنه يطوف بأرضه ، ولكن من قبل نسور المدينة : محامين دجالين ورجال سياسة متكالبين على السلطة ـ تدور أحداث الرواية في أواخر القرن الماضي ـ الذين يتحالفون معاً على دماره .

ان الصفحات الرائعة في وصف الدينة ومشاهد الصيد التي يقودها أحد الحواة وكذلك الحضور الدائم لقوى الطبيعة الخارقة لتذكرنا برواية « مائة سنة من الوحدة » للكاتب الكولبي غابريال غارثيا ماركيز الذي يعرف ، هو الآخر ، من ميثولوجيا الأجداد .

محمد خالدي

البحار القديم يعود ..

قال كوليردج ذات مرة : « **لقد قرأت كل شيء تقريبا** » ! وبعد عام ظهرت قصيدته الشهيرة « **البحار القديم** » لقد بات من الواضح لدى دارسي « كوليردج » ان هذه القصيدة ما هي الا نتاج لمدى القراءة الواسع الذي انتهجه « كوليردج » واستغرق فيه . ويظل كتاب « الطريق الى تسانادو » من أهم الكتب التي وضعت عن قصيدتي « **البحار القديم** » و « **قبلا خان** » منذ صدوره عام ١٩٢٧ وحتى الان فهو يجمع بين النقد الثاقب والكشف الادبي وبمستوى عال من الاقناع يبرر الطبعات المنقحة الكثيرة التي ظهرت عنه واخرها الطبعة الشعبية للبروفسور « جون لويس » .

في مقدمته ، يوضح البروفسور لويس ان نظرية الخيال عند كوليردج لاتشغله قدر ما تشغله العملية التخيلية ذاتها ، ولاشك ان تتبع مراحل نمو هذه العملية لدى كوليردج ستضع الباحث امام مهمة صعبة ومعقدة بسبب من الثقافة الواسعة والمستفيضة لهذا الشاعر ، ولحسن الحظ ان كوليردج خلف وراءه دفترا للملاحظات للسنوات ١٧٧٥–١٧٩٨ – محفوظا الان في المتحف البريطاني – وهو الذي اضاء للبروفسور لويس الطريق في بحثه ، يصف البروفسور لويس هذا الدفتر بقوله :

انه اغرب خليط شاهدته ، فهو عبارة عن مجمع الافكار دونها كوليردج بطريقة مشوشة من خلال مغامراته الاستغرافية بين الكتب . انه مستودع للنقط والمنشورات الشعرية ، بعضها قدر له اخيرا ان يجد مأوى في قصائده ،والبعض الاخر ظل مهجورا حيث وجد كالاوراق التي جرفها التيار ، انه مرآة للامزجة المتقلبة المتغيرة وسجل للافكار المبدعة لواحدة من اسمى الارواح الموهوبة التي وجدت طليقة على وجه البسيطة . وهو لايشبه شيئا في العالم مثلما يشبه غابة مضاءة بحزم من اشعة فوسفورية ، ومسكونة بحياة غريبة وزهور خارقة عجيبة ، لكنها تربة خصبة معطاءة تبرز منها وردة أخيرة اشبه بالزفرات والاشكال الاثيرة الوامضة ...)

معلوم بالطبع ان الافكار الاولية للقصيدة قد استوحيت في « جون كروكشانك » الذي – حسب وردزورث – قد تراءى له حلم عن (شخص يعاني من وطأة لعنة شديدة بسبب جريمة ارتكبها) وعن (هيكل سفينة تحوم بداخلها الاشباح) ، ومعلوم ايضا ان «وردزورث» قد أضاف اليها فكرة طائر القطرس والرجال الميتين الذين يبحرون بالسفينة ، الا ان « كوليردج » كان قد اضاف البقية ، واضعا التسمية theme في شكلها النهائي ومعطيا القصيدة قوتها المغناطيسية الساحرة من خلال شفافية خيالاتها .

« الطريق الى كسانادو » ، اذن ، يسجل لنا كيف ان البروفسور لويس – باعتماده على دفتر ملاحظات كوليردج كمصدر – قد تتبع الشاعر في قراءاته المتفرقة مقتفيا آثاره نحو الأخيلة التي ولدت اخيرا « البحار القديم » مع ما خضعت له القصيدة من تغيرات « كيماوية » في لاوعي الشاعر قبل ان تظهر الى النور .

والكتاب لايتفحص العملية التي كتبت من خلالها «البحار القديم» و « قبلا خان » فحسب ، وانما قصائد اخرى أيضا ..

نساء شاعرات ...

اللعنة عليهم ! اجل اللعنة عليهم ! نهم يتذمرون لان النساء يحاولن الكتابة كالرجال كلهن لايستطعن .. ثم اذا ما حاولت امرأة ان تكتب قصيدة وتضع فيها كل خصائصها الأنثوية ، سوف يرمونها بالتفاهة !

هذا التعليق للشاعرة « أديث ستويل » ، واذا شئنا ان نعود قرونا الى الوراء فلنستمع الى رأي « جوانا انزدي لاكروز » وهي راهبة عاشت في القرن السابع عشر :

يقول النقاد :

ليس ثمة امرأة تفلح .

دعكم بعيدا ، لتكون قوية .

فهي ضعيفة ، حيث تكونون .

سواء اكانت مسألة شعر أم سلوك جنسي فتهمة العجز عن كتابة القصيدة والتي يعتقد النقاد أن الشاعرات لا يستطعن لها دفعا ، تعود الى قرون طويلة ، وللأسف فحتى الناقدات يشاركن النقاد في هذا الرأي ، وبمعزل عن الأحجام الناجم عن عزل النساء عن عالم الشعر كما لو كانت المسألة تشكل أستثناءا بالنسبة لهن ، فان اية انطولوجيا للشعر النسائي ستكون في هذه الحالة برهانا مجانيا لواقع : انه لم

يكن في الماضي ولا في الحاضر شاعرات في الصف الاول يوازين الشعراء.

ان الشهامة التي يبديها بعض « فرسان » النقاد لا تكفي لحل هذه المسألة ف « ارثر كويلر ـ كاوج أضاف تسعة عشر أسماً نسائياً في (كتاب اكسفورد للشعر الانكليزي) الى الاسماء التي ادرجتها هيلين كاروتر في كتابها ، كما ان التضامن النسوي الذي يحاول الترويج لكل ما تكتبه المراة ، لايكفي هو الآخر .

ان كتاب (**نساء شاعرات**) الذي تضافرت على أصداره جهود ثلاث كاتبات : **كارول كوسمان ، جوان كييف : كاثلين ويقر** ـ لم يفلح هو الآخر في اشباع القضية التي سعين اليها ، فبعض ما ضمه الكتاب يعتبر ضعيفاً طبقاً لاي معيار أدبي أو فني . واذا شئنا التحديد فالمقطع المأخوذ من قصيدة « اوروورالي » للشاعرة « اديث ستويل » يعتبر تافهاً ليس فقط بالنسبة للنقاد المتعصبين وانما للقاريء العادي ايضاً ، فهو لايبتعد كثيراً عن الاستغراقات الذاتيـة الفجة لجيرترود شتاين ، ويغطي الكتاب مسافة زمنية تمتد الى خمسة وثلاثين قرناً ، كما انـه يجمع شـاعرات يمثلن أربعين أدبا عالميا ، مع ذلك كان على (الناشرات ان يوسعن شباكهن اكثر مما فعلن ؛ فصدور هذا الكتاب في وقت يتزايد فيه الاهتمام بالاداب الاجنبية يعطيه أهمية مضاعفة ، الا ان القاريء الذي يجهل اللغات الاجنبية التي ترجم عنها الكتاب سيكون تحت رحمـة المترجمين ، باستثناء مـن تكون امكانياتهم اللغوية في السنسكريتية والتاميلية (من اللغات الهندية) واللادينية (لهجة مزيج من الاسبانية والعبرية) والماورية (لغةسكان نيوزيلندة) جيدة الى الحد الذي يمكنهم من الرجوع الى المصادر الأصلية . ففي موضوع كشعر النساء تكون بحاجـة الى ما هو أبعد مـن مجرد الصياغة ، وللأسف يكتفي الكاتب بهذه المهمة مؤكداً المبدأ القائل : ان محاولة ترجمة قصيدة لن تثمر الا عن القصيدة !

عندما تكتب شاعرة مثل (كومتيس دي داي) ـ من القرن الثاني عشر ـ قصيدة عن معاناتها من أجل رجل فهي تسمعنا بوضوح صوت أنينها رغم ان الملاحظات البيوغرافيـة تصف قصيدتها بأنها تحدياً لحيادية التروبادور ـ آنذاك ـ بمزيج مـن الشك واحترام الذات ، تقول الشاعرة :

أحبه اكثر مما أحب العالم كله .
لكنه لا يابه بي :
ليس لسبب حنوي او رقتي .
قيمتي او ذكائي او جمالي .
انني مخدوعة ومغدورة .
كما الحال لو كنت قبيحة :

لكن في هذه الانطولوجيا يموت الأنين اذ تمر السـنين ، وعندما نقترب من القرن العشرين يختفي هذا الانين تماماً . فالمرأة عندما تعاني هي الهاجرة وليست المهجورة . وما يفرضه المجتمع على المرأة من قيود، من فقدان رجل ـ كما في قصيدة « آمي لوديل » « التاكسي » ستكون بدت آثارها واضحة في مواضع كثيرة ، لكن الترجمة غالباً ما تضعنـا أمام صعوبة تلمس حدود الشكوى .

وحيدة المقدادي

أحلام البحر وواقع الوجود في عالم متأزم

جون ميلوز

قبل الحرب العالمية الاخيرة ،كتب جيمس هانلي روايتين طويلتين تتناولان حياة اسرة عمالية في احد موانيء شمال انكلترا ، صدرت الاولى سنة ١٩٣٥ تحت عنوان (آل فيوري) واعقبتها الثانية بعنوان (الرحلة السرية) . لقب اسرة فيوري ، لقب مختار وتسمية بارعة ، لان الكلمة تدل على الغضب العارم لا لان افراد هذه الاسرة يلاحق بعضهم بعضا بمقصات جز الصوف المقوتة لا لان بيتر فيوري ، في نهاية الرواية الثانية ، يطعن احد المرابين بسكين ـ بل لان هؤلاء تأخذهم سورة الغضب على نحو دائب ، ضد (العفونة الاجتماعية) ضد (كومة النمل المصنعة) ضد الحياة وجميع مثلها ومطامحها التي سرعان ما تتحول الى اوهام مختلقة ، حيث البحث عن الحرية بحث محكوم عليه بالانخذال والخيبة .

ان معظم شخوص هانلي الرئيسيين يشاركونه هذا الاحساس بالاخفاق المتاتي من عبثية الوجود ، كما ان العديد منهم يستجيب لدوافع الحياة على شاكلة رد الفعل الذي ابداه بيتر فيوري ، وبذلك يسمح هؤلاء لغضبهم واخفاقاتهم وخيباتهم ان تدفعهم دفعاً الى حافة الجريمة ، فبطل رواية (ليفن) ـ ١٩٥٦ ـ هو اسم رمزي يمثل الانفلات في مجال التعقل ، كما هي الحال مع ماريوس في (المرفأ الموصد) ـ ١٩٥٢ ـ كذلك الحال ، مع البعض الآخرين اذ يتهاوون الى قاع الشراب الواحد تلو الآخر ، كالسيدة العجوز بيدولف ، في رواية (امراة في السماء) ـ ١٩٧٣ ـ والفنان العاثر الحظ ، كليم ، في (رحلة الحلم) ـ ١٩٧٦ ـ الا ان قلة من الشخوص كالسيد دنفورد بطل رواية (البحر الاجوف) ـ ١٩٣٨ ـ يسمح لها برفع السلاح في وجه بحر من المعضلات والمشكلات . فينتصر البطل على عدوه انتصاراً مظفراً ، ومع ذلك ، فانه لايدري ، على نحو موغل في السخرية ، عما اذا كان الفضل في انتصاره يعود اليه ام الى محض المصادفة .

ان دنفورد ، ربان سفينة شحن البضائع ، التي كيفت لان تكون ناقلة جنود ، في الحرب العالمية الاولى ، يصفه المؤلف على انه يشعر بكونه (جزءاً لا يتجزأ من مجمل الحياة المستميتة) .

كانت السفينة متوجهة يومئذ ، الى الدردنيل ، وكان كل شيء (يبدو غير مستقر ، غير ثابت ، كما كان المستقبل مهلهلا ، فما خططته البارحة ليس سوى رماد هامد اليوم ، وتدور الايام برتابة ، كل يوم كسابقه ، سخرية جوفاء ، جدب ، هدر ، صحراء !) .

حتى عندما توشك الرحلة على النهاية ، ويصبح نجاح دنفورد امراً لا يطاله الشك ، اثر عودة السفينة الى مينائها الذي اقلعت منه، في الوطن ، فانه لا يعزو ذلك النجاح الى عزيمته المضاءة وتكريس نفسه لواجبه. انمايتصور الهدف كأنه (رجلاعمى يتسلق جرفا أملس) معانه فعل ما كان ينبغي له فعله، فانه يقرر بصراحة انه (لم يؤمن بما فعل، انه يتصور ضربة الحظ ، وليست براعته في قيادة السفينة ولا قوته الشخصية ، هي الدليل الذي قادهم لشاطيء السلامة ، و (هكذا تجري الامور في الحياة ، مجرى يتحكم فيه الحظ ، قبل ان يتحكم فيه فعل الارادة) .

اما كرتن في رواية (المحيط) ـ ١٩٤٦ ـ فهو يماثل دنفورد كثيرا ، في بداية الكتاب تصاب احدى سفن المسافرين بطوربيد ، فيجد كرتن نفسه الربان الوحيد الناجي ، بين العديد من الغرقى ، في قارب النجاة ، كان الغضب المفيض اول رد فعل له ، اذ قال لنفسه : (لحظة انت في قاربك ، واخرى انت في المحيط المرعب ، هكذا هي الحال .) ومهما يكن من امر ، فانه ينكب على مسئوليته ، المتعددة الجوانب ، حيال افراد طاقمه الضعيفي الخبرة ، انه حيناً يداهنهم او يوبخهم او يعلمهم ، وحيناً يرفع معنوياتهم ويوزع الطعام والماء عليهم ، وهنا في هذا المجتمع الصغير ، نجد (التفسخ الاجتماعي) واضح المعالم ، كما هي الحال ، في اي مجتمع كبير ـ فحين يكون كرتن نائماً يسرق بعضهم شيئاً من الشراب ، فيتشاجرون على حصة الاسد من ذلك الشراب ، او يسكبون قليلا من الماء هدرا ، وهو اعز ما يحافظ عليه كرتن ، ان (المحيط) ك (البحر الاجوف) رواية بحرية متميزة تبلغ حد الروعة ، ولكنها ، مع ذلك ، مشوبة ببعض الرمزية الدينية المشتتة في نهايتها ، عندما يصبح الرزام هو (المضيف) ويصبح الصياد الذي يحدد موضع السفينة (هو المسيح شكلا وقواماً) اما البحر الذي لايهتم ، ذلك الاله البعيد عن الاريحية والشفقة ، فانه ماثل بحضوره التام الوجود في (المحيط) ذلك ان (العين تطوف لتقف على خط تلتقي به السماء بالماء ، حيث ترقص مساحة معينة من الماء ، على حين يلهب الضياء الوهاج ظل البحر الثقيل في خط آخر .. (ماذا يفعل المرء) يجلس ، يتمدد ، يزحف، ذهن الانسان مغسول الى نخاعه بالماء ، ها هو ذلك الانسان ينقب ، يبحث عن لحظة ما ، في البحر ، فيتصاعد الأمل حلزونيا ، وفجأة تنغلق الابواب ، وتنسد الاقفال ، فيبدأ الأمل بالتنازل ، انه يتهاوى . ليس من شيء في هذا المحيط ، غير زورق يزحف على الماء وحيداً .)

ليس ثمة ملاذ من (شبكة الواقع) في عالم هانلي ، ذلك انه يكاد كل ملاذ ان يتحول الى امر خادع ، مضلل ، لبس هو في حقيقته علي

شيء ، سواء تمثل ذلك الملاذ في الغيبيات ام الحب ام الجنس ام الضمير ام الفن ، فالسيدة فيوري كانت تؤمل ان يصبح ابنها قساً ، ولكنه طرد من كليته ، ففقد ايمانه ، ومن ثم عبثاً (ضحت بكل شيء من اجل فكرة ما) ، ويحدث ان يحب بيتر زوجة اخيه ، لكنه ما يبرح ان يكتشف ان تلك المرأة رخيصة وانه (كان يعيش على اوهام) ، اما الجنس بدون حب فهو ابعد ما يكون عن الرضا ، يختزي بيتر عندما يسمح للمرابية السيدة راكلان باغوائه ، فهو (يمقت صدرها الكبير الثقيل ذا الالوان البنية ونصاعة جلدها المدهون) ، اما بالقياس الى والدته ، التي تصبح مدينة للسيدة راكلان بمبلغ من المال ، فان فضيلة الاقتصاد والنزاهة ، وهي الفضيلة العمالية التقليدية ، تثبت نفسها خداعة ، ماكرة ، اما بطل رواية (ليفن) فانه لايرى في كلا الحب والجنس غير فخين ، ليفن يشعر في غرفة غريس ، كان حبلا (من الحرير المتين) يمتد ليطوق عنقه ، انه يتحدث عن حبل الحرير قائلا : (سرعان ما أختنق ، فتحظى احدى النساء بالسعادة) أما غريس ، فانها تتجنب ان تصبح طعماً بتولا نلقادر على كل شيء ، كي يجهز عليها رجل ، هو الوحيد الذي مخضته حبها ، وماريوس في (المرفأ الموصد) لايستطيع ان يحب من سويات النساء ، انه يتعلق ، لذلك السبب ، بامرأة من السوق هي لوسي ، التي لاتفتح فمها الا نادراً ، لذلك فان حب ماريوس لا يجازى بما هو اهل به ، ومع ذلك يظل ماريوس ، بخلاف معظم شخوص هانلي ، (سالماً في دثار احلامه) لان الكاتب يسمح له بذلك .

ان الاشارة الى المثل العليا والاوهام والاحلام التي تتحول الى خداع نفسي منتشرة انتشاراً واسعاً في روايات هانلي ، فرواية (عالم آخر) ـ ١٩٧٢ ـ كما يوحي عناونها ، تتناول اناساً يفضلون ان يخدعوا انفسهم على ان يواجهوا الحقيقة . تجلس الآنسة فوهان على مصطبة في محطة قطار احدى المدن الويلزية الصغيرة ، و (هي ربما تنتظر آخر قطار في العالم ،) ولكنها حين تمشي في شوارع المدينة المعنية ، يلاحقها المحترم ميرفين توماس (بحبه الاخرس) . ان فساد العالم المادي لا يلخصه احد كما تفعل شخصية ثانوية تتمثل في المحامي الذي يعلن عن نقيض ذلك الفساد قائلا : (لم تعد ثمة اخلاق ، انها بطلت ان تكون موجودة ،) ميرفن يريد ان يدخل الى العالم الآخر ، ذلك العالم الماثل في رأس فوهان ، ولكنه حين يجدها على الساحل المهجور ، وهي تتحدث مع رجال من مخيلتها ، ثم يراها تعدو الى البحر لتلتقي باحد منهم ، لايجد مفراً من ان يعترف انه كان يلاحق املا خادعاً ، ولذلك نجده يقول : (ليحذر المرء من ان يخدع نفسه).

ان هانلي ، يعطي انطباعاً احياناً ، بانه يعتبر الفن الهاء فعالا عن فظاعة الواقع ، فكرتن ، ربان السفينة المحطمة في رواية (المحيط) ليس فناناً ولكنه يحاول ان يجنب اصحابه من الاحياء الباقين على قيد الحياة ، اطالة التفكير والاكتئاب ، كأننا كما يبدو يراد منا ان نضفي اهمية كبيرة على افكاره حين يقول : (الصمت في السفينة اسوأ أمر محتمل ، اننا ، بالكلام ، نستطيع ان نبني جدراناً ، وان نغلق الباب في وجه البحر .)

اما (السوناتا الويلزية) ـ ١٩٥٤ ـ التي اعيد نشرها الآن ، فهي تتبنى الراي المقترح السابق ، كما تفترض ان الابداع الفني هو الطريق المعقول نحو الحياة الفاضلة ، على وجه التخصيص والدقة ، بينما يمثل اي منجم من مناجم الفحم كلوحة الاشياء ، للذلك يتصور عامل المنجم أن ذهابه الى البحر سينقذه مما هو فيه ، الا انه يغرق هنا ، وتبيع زوجته نفسها الى الملاحين الاخرين ، اما الشخص الذي يحقق شيئاً ما شبيهاً بالسعادة فهو الشرطي غيرونوي ، ومع اتهامه بتقصيره في واجباته الرسمية ، فانه يظل شاعراً غنائياً وليس شرطياً ، ولذلك فهو لا يبالي بما يقال عنه ، اذن لابد من قصيدة تعالج ذهنه وتعشعش في رأسه حالياً ، ها هو يقول بهذا الشأن : (اريد ان اعمل فكري ، احرك ذهني ، لاعرف مدى ما تستطيع الكلمة الذهاب اليه ، مدى العمق الذي تغور اليه ، والافق الذي تستطيع التحليق نحوه). هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان هانلي اقل تفاؤلا بشأن الفن بصفته حبل الانقاذ في (رحلة الحلم) ، البطل كليم رسام يتصور انه ذات مرة استطاع ان يجسد رؤياه على قماشة الرسم ، ولكن ذلك الرسم الذي توفر عليه يصيبه الدمار اثر غارة جوية ، انه في كل ما يفعله يخلق شيئاً من العدم ، بكدحه وتعبه . وبعد وفاة كليم ، يعلن احد تجار التحف ان رسومه غير ذات قيمة الا ان ارملة كليم ترد عليه قائلة : (كان له حلم كبير ، انا معجبة به بسببه ، الناس لايستطيعون بسهولة ان يفروا من اوهامهم ، وانما هم يعيشون معها حسب .) ان الامر ، على ما يبدو ، يفترض ان الفن نفسه عنصر موهم ، كما هي الاحلام والطموحات ، ولكن ينبغي للناس ان يناضلوا من اجل تحقيق مثل اعلى ، كما يجب ان يشجعوا على ذلك ، حتى اذا كان المثل الاعلى غير قابل للتحقيق والا فسيغرقون في بحر المتاعب والمشكلات والمعضلات ، ذلك البحر الذي يكون (الواقع) من اساسه .

اما رواية هانلي الجديدة (مملكة) فهي لا تضيف الا قليلا الى ما افصح عنه في رواياته الاخرى ، فالمانس كادي ايفانز التي هي في الاربعين من عمرها ، تركت (مهنة التعليم الاثيرة لديها في مانتشستر) لتداري والدها في مزرعته الصغيرة في اقصى ويلز ، وعندما يموت الأب (تشعر شعوراً غريباً بالوحدة ، بالحرية ، بالخوف من تلك الحرية . ان شخوصاً عديدين من شخوص هانلي تخشى الحرية ، فمادلين في (المرفأ الموصد) تجد نفسها حرة لان والدتها تخبرها ألاّ داعي لمواكبتها الى احد الاجتماعات الدينية قائلة لها : (انت حرة في ان تفعلي ما تشائين ،) الا ان سنوات الخضوع التي تحملتها مادلين تجاه امها حطمت ارادتها ، وهذا ما جعلها تتحدث الى والدتها بقولها : (لم اكن حرة قط ، وانا الآن خائفة من الحرية ،) اما غريس في رواية (ليفين) فقد سجنها والدها ، بقيود الكثلكة ، وحين قتل الوالدان اثر غارة جوية ، كتبت في دفتر مذكراتها : (صرخت في الحديقة هاأنذا حرة لكنني كنت اخشى الحرية ، اخشى ان اكون حرة) . كان يمكن لكادي ان تجد الحرية ، بتحررها من قيود العائلة والاسرة ، لترتبط برجل كان في طريقه الى كينيكا ليعمل مبشراً هناك ، ولكن الرجل تزوج من (الالهة القادرة على كل شيء) تاركاً اياها في المهجر ، كما اخبرت بذلك أختها . ان خاتمة الكتاب غير مقنعة بصورة مخيبة للامال ، اذ تجد كادي صورة قديمة لخليلة ابيها فتقذف بها الى الخارج من الشباك ، وهي تقول بينها وبين نفسها : (انا اعرف انني وحيدة الآن ، وانا غير خائفة من وجدتي هذه .)

ان هانلي هو كاتب الكتاب وليس كاتباً يسهل عليه أن يتنازل الى مستوى اذواق سواد الناس و (موظاتهم) . كثيرة هي كتبه التي ينبغي ان تقرأ كما تقرأ القصائد الملحمية ، ذلك ان اسلوبه ليس اسلوب الكاتب الواقعي التقليدي ، الذي يرضى بالتقاط التفصيلات المهمة وتركها كما هي ، ان نثره نثر مكثف ، ومن هنا ، ينبغي للقارىء ان يميز بين التلميحات والاصداء والترجيعات والمعاني الاضافية ، ففي الصفحة الاخيرة من (ليفين) مثلا نجد ما يلي : (لم تكن في الكوخ ، السفينة والبحر ماثلان وراء الجدران الصخرية الهائلة ، لقد غرق ولاديك ،) ان خسائر ليفن الحقيقية والمتخيلة تنبثق جميعاً من هذه الاسطر ، ان تغيير المفتاح (الموسيقي) بعد الجملة الاولى يحمل القارىء حملا على ان ينشد الكلمات الاخيرة باسلوب رومانسي فخم ونبرة عالية . ففي عشرين كلمة اعطانا المؤلف موجزاً للكتاب باسره ، بنمط شاعري لا منطقي .

ان اسلوباً متفرداً لا يقبل المساومة كاسلوب هانلي لا يمكن ان يكون ناجحاً باطراد ، ففي (السوناتا الويلزية) تبدو نبرة الشاعر الويلزي والنغمات الختامية الكتابية (بالنسبة الى الكتاب المقدس) كأنها حصيلة جهد نزق ولاسيما في وصف الامور التافهة كقوله : (التفت الى اعلى نصف التفاتة ، فامعن النظر في الساعة فاذا هي تشير الى الخامسة تقريباً من ذلك اليوم) . ومن الانصاف ان نقول : ان ما يبدو مدبراً مدروساً في اول الامر ، يصبح ملائماً بالغ الروعة عندما تتجمع دفقات الحركة ، ك (عامل المنجم البدين القصير ، نصف الرجل) ينتظر بالقرب من البئر اولين (ذات الالوان البراقة ، الوان الغد المطوية في لهيب وجودها) .

اما اذا كان المكان والزمان يبدوان في روايات هانلي احياناً غائمين مبهمين غير محددين تحديداً دقيقاً ، فلأنهما ليسا مهمين بالقياس الى موضوعاته الرئيسة ، ذلك ان رواياته روايات ذهنية ، فالبحر مثلا ليس ذلك الاتساع الهائل من الماء الملح الذي تمخر فيه السفن ، انه يغري الناس ، ليبعدهم من السلامة المنزلية ، من العمل الرتيب المساوب المعنى ، في المعامل والمصانع ، من ربقة الجنسية ، من (كل هذه الايام الداكنة التي يشبه بعضها بعضاً ، من الحياة المأفونة) ، الا ان الحرية التي يقدمها البحر ما تبرح ان تبرهن على انها حرية مخادعة ماكرة ، كاي (رحلة حلمية) او (مملكة) او (عالم آخر) . ثم ان البحر ، احياناً يبدو ممثلاً للالهة اللامبالية ، والغيبيات اللامجدية ، كما هي الحال بالقياس الى ماريوس في (المرفأ الموصد) حين يلتجىء الى كنيسة ، وحينما يقام القداس ، يقاطعه صارخاً (الى الخارج ، الى الخارج) اما غريس ، عشيقة ليقين ، فانها عرضة للكراهية من قبله ، شانها في ذلك شان البحر ، انه يلعن البحر ولكنه يرغب في الابحار فيه ، انه يحقرها ويهدد بتركها وهجرها ، لكنه سرعان ما يعود الى احضانها ، اما علاقته بها فيصفها بتعابير بحرية ، ان كتب هانلي تتحدث عن اشياء تتجاوز ربابنة السفن ، ف (المحيط) و (البحر الاجوف) ليستا مجرد قصتين بحريتين ، كما ان (آل فيوري) ليست حكاية عائلية ، شأنها شأن (الجريمة والعقاب) التي لايمكن ان نضعها في مصاف قصص الاثارة . في الواقع ، تأثر هانلي بدوستوفسكي ، كما لم يتأثر به اي كاتب انكليزي آخر ، اذ نجد في روايات هانلي الاحساس نفسه الذي نجده لدى دوستوفسكي ، احساس الكاتب بانه يصارع رؤياه ، التي يركزها بانتظام من اجل ان يرى ، من خلال فساد الحياة ، عالماً آخر وراء هذا العالم ، حتى اختيار الكلمات احياناً دوستوفسكية النكهة ، فحين يضيع ربان ماهويته ، في احدى شركات الملاحة ، ويقدم نفسه لشغل عمل آخر ، فالكاتب لا يحاول ان يستعمل تعبير (اعادة) الى العمل ، بل هو يستخدم تعبير (بعث الحياة) ، وحين تتلاشى جميع جهوده يجن جنون الربان ، فيؤخذ الى المستشفى ، اما اللقب الذي يطلقه هانلي عليه فهو (المهرج اللطيف) ان النجاة من (شباك الواقع) امر صعب ، والصراع ، في اغلب الاحيان (لايؤتى اكله) ، ومع ذلك ، فخير للانسان ان يناضل ويخسر ، من ان يتظاهر انه لايشم الرائحة من معمل (العظام) او ان يمضي في سبيله ، محركاً رسوم الازهار (التي تعجب الناظرين ، بينما الشمس معتمة ، غاضبة) ، ان الانسان بالقياس الى هانلي ، ينبغي له ان يتجاوز ما يدركه ، حتى ان كانت السماء نفسها ، تهويمة من التهويمات .

ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة

صدر حديثا

عن وزارة الثقافة والفنون

مريا الاسئلة

شعر : رعْد عبدالقادر

حول قصـــة الارنب

في العدد الماضي من مجلة ـ الاقلام ـ اطلعت على ما كتبــه السيد ـ حامـد جويـد اطيمش ـ من آراء وملاحظات شخصية حول قصة ـ الارنب ـ التي نشرت لي في العدد الرابع من المجلة . وقبل الدخول في مناقشة ـ آراء ـ الكاتب ـ ومدى فهمه لمضمون القصة اود ان انبه الى انني سررت لهذه المحاولة في نقد ـ الاثـر الادبي ـ وتسليط الضوء على خفاياه واسراره لا لاني اتفق مع الملاحظات التي ابداها كاتبها ، بل لاني اؤمن بضرورة اقامة الحوار ، وتبـادل الاراء بين الكاتـب والقارىء ، وصولا الى تلمس الجوهر الحقيقي للابداع الفني بوصفه شكلا راقيا من اشكال التعبير وما يمكن ان يثيره في نفس متلقيه من استجابات وردودافعـال مختلفة ووصولا الى ارسـاء تقاليـد ادبيـة للحـوار والمناقشة .. وانه لمن المحزن ان تختفي في غمرة النشر ـ المجاني ـ مثل هذه التقاليد في مجالنا الثقافي وتختفي معها ظاهرة النقـد الادبي لاسـباب كثيرة ، ابرزهـا الاستهانة بمهمة النقد الجديد ووظيفته في انارة الوعي ، وابسطهـا الخوف والتردد والتلكؤ في مواجهـة الكاتب مواجهة مباشرة قد تجرح شيئا من ـ نرجسيته ـ

يرى ـ الكاتـب ـ ان شخصية ـ عزيز علوان ـ بطل قصة ـ الارنـب ـ شخصية مهزوزة ، متطـيرة ، قلقة يغلب عليها الوسواس والتردد والاضطراب والحيرة الا انها تبحث عن الخلاص والامل الذي يعيـد اليهـا الثقة والراحة والاطمئنـان وهي تحاول ان تهرب من واقعها المظلم المفزع الى عالم ارحب) يحاول من هذه الزاوية ان يعطي ملخصا لفكرة القصة ومحورها المركزي ولئن كان باستطاعته اعطاء مثل هذا الملخص فان كاتب القصة قلما يميل لهذه الطريقة اعتقـادا منـه بان اي تلخيص مهما كان بارعا يفسد العمل القصصي نسيجا ورؤيا .. غير اني ـ ازعم ـ ان قصة ـ الارنب ـ على ما فيها من تجديد في البناء ـ تكشف اجمالا عن ـحالةـ او ازمة ـ لشخصية من ـ لحم ودم ـ تعاني من وطأة واقع معين اثقلها بالخوف والحيرة والترقب والانتظار ، وضخم في ـ مخيلتها ـ الصور والاشياء وجعلهـا ذات حساسية تقرب كثيرا من ـ حساسـية ـ المرضى . ولاشك انها خلال صراعها ومعاناتها بين الحلم والواقـع واليقين ونقيضـه تبحث عن ـ البديل ـ والخلاص او ان شئت قلت انها تبحث عن فردوسها الضائع ـ وسط ركامات من الخواء الروحي واللاجدوى مستعينة في حوارهـا الداخلي مع حركة الواقع والناس باشـياء من الماضـي وتداعيات تسقط ببطء من قاع ـ الذاكرة ـ لتشـير الى معان متعددة يستنبطها القارىء خلال السياق العام للتجربة . . ولان بطلنا هذا سليل واقــع نعيشــه ونتاج تكوين نفسي وثقافي معين فقد بطل ان يكـون (بطلا) اسطوريا خارقا او قديسا او مغامرا جوالا ـ على الرغم من ان عصرنا الحاضر لن ينجب مثل هـذا البطل ـ لذلك جاء تشبيهه بالارنب متوافقا مع ايقاع الشخصية وتحركها (المحدود) في الزمان والمكان لمـا بينهما من تناظر وتشابه . فالارنب بقدر ما يرمز الى الاحساس بالوداعة والهدوء والبراءة يرمز ايضـا الى الخوف والتردد والاضطراب حين يجد نفسه محاصرا او هابطا في ـ شرك ـ لذا فان اشارة الكاتب الى اني احمل هذه ـ الكلمة البريئة (من المدلولات والاستنباطات الفلسفية الشيء الكثير) لم تجانب الصواب كما انـه من غير الصحيح ان نعد ما يرد في القصة من تساؤلات وحيرة وقلق تفيض بها الشخصية القصصية في اطـار ـ الاستنباطـات الفلسفية ـ مع انهـا تفهـم بكونهـا ـ فيضا ـ لاحاسيس انسانية عامة تكشف بدرجـات متفاوتة من الوعي والتأثير عن ـ حالة ـ عزيز علوان ـ وتذبذبـه النفسي وعذابـه اليومي ليس اكثر .. اما بخصوص زعمي ان البطل قد قرا في الكتب ان هناك من تحولوا الى كلاب وصراصير فكنت اتمنى من ـ المعقبـ او انه اشار الى رواية ـ المسخ ـ لكافكا . . حيث ان الاشارة اليها بالذات كانت واضحة لما قصدته من معاناة البطل ـ ازاء قهره واستلابه ومحاولة مسخه في ظـل واقع مدان . وكان واضحا ان تأويل هذه المسالة لا يعني

مخالفة ـ المسخ ـ للواقع ومجافاتها له ، بل ان الرواية اساسا تحاول تحطيم الاطار المادي والمعنوي للواقع لامكان اعادة بنائه من جديد وفقا لقيم انسانية جديدة افتقدت في ظل الاحباط والراسمال ومحاربة الانسان في وجوده وحريته ، تلك هي مهمة الكاتب المعاصر ان يقيم (بدائل) جديدة لواقع قديم يتداعى . وينوء بموروث سلبي فأي لف ودوران في هذا علما بان اشارتي تلك لم ترد الا في معرض (التهكم) واثارة عنصر السخرية مما يزيد في انارة الذهن وتعميق الحس الانساني ولم يكن هذا ممهدا للدخول في ـ متاهات متكلفة بعيدة عن المنطق والواقع ـ .

يرى ـ المعقب الفاضل ـ ان قصة الارنب تنطوي على مسحة من التشاؤم ويبرر هذه المسحة بانها قد تكون صفة لفئة من الناس ويرى اني بالغت في تصويرها وذلك ـ امر غير مستساغ ـ معللا هذا بابتعاد القارىء عن متابعة ـ احداث القصة لكونها تبتعد عن ـ الواقع ـ والذي اعرفه ردا على هذه المسألة انني حين باشرت بكتابة قصة الارنب وانتهيت من اخر سطر لم افكر قط في ادخال صفة التشاؤم الى نفسية البطل ولم يكن يدور في خلدي ان البطل هذا سيحمل على كتفيه صليب الكابة والحزن والتشاؤم كما تصورها كاتب المقال اما ان تكون (حالته) تدعو للرثاء والشفقة والالم فاني اترك ذلك للقراء واني لاتساءل في هذه المناسبة ماذا تقول عن انسان تلقاه مثلا في ـ مصح ـ هل تقول انه انسان ـ متشائم ـ ثم ماذا يقال للنهايات غير السعيدة ـ النهايات التراجيدية ـ ايقال ان ابطالها متشائمون . ارى ان هذا امر يدعو للعجب .. واعجب منه ان يطلب (المعقب) مني ان اسعى لايجاد حل لمشكلة البطل وان اسلمه ـ في اقل تقدير ـ الى نهاية مختلفة لان (نهاية القصة كبدايتها) ـ لم تتغير ولم تتبدل ـ ولان كل ـ المسالك والدروب ـ قد (سدت في وجه البطل) ولانني ابقيته ـ يعاني من حالة القلق والضياع والتردد والخوف ـ ويبدو من هذا ان (الكاتب) يطلب من (القاص) ان يكون ـ طبيبا ـ يشخص الداء .. ويصف الدواء واحسب ان مهمة الكاتب الجديد تختلف تماما عن مهمة ـ الطبيب ـ فالاول راء ومتنبىء وشاهد عصر . اما الثاني فيرى الاشياء في اطار ـ ابعادها ـ المحدودة ، الجاهزة المرسومة سلفا ولسنا هنا نغمط حق (الطبيب) في مجال اختصاصه لاننا ينبغي ان نحترم اصحاب ـ الاختصاصات ـ !

اما بخصوص التكرار فيرى اني اكرر في قصتي كلمة ـ فجر ـ ويعتقد انه تكرار يبعث على الملل وارى العكس ، ذلك ، اني كنت تعمدت تكرار كلمة ـ فجر ـ في فقرة معينة للدلالة على شيء قصي ، بعيد لم يستطع البطل معانقته وارتشاف سحره ونقائه ولما لم يمكن هذا مما يمكن ان يستريح عنده فقد ظل ـ يحلم ـ بفجر عساه يضيء نفسه المضطربة ويعيد اليه صحوه . وارى ان لكلمة ـ الفجر ـ في القصة وقعا مثيرا وايحاء دالا وان لتكرار ايقاعها رنينا موقعا وصوتا محببا لا يؤذي الاسماع بل يثير ـ الخيال السمعي ـ لدى القارىء .. واذكر اننا درسنا ـ فيما مضى ـ اهمية التكرار وجمال ايقاعه حين يرد مؤكدا معنى ما او معمقا احساسا معينا وقد يرد التكرار في جملة او فقرة او مفردة معينة والمعروف عن همنغواي ـ في القصة الحديثة ان يكرر جملة معينة للتأكيد والتذكير والدلالة على معنى يريد الكاتب ان يعمقه في نفس قارئه . اما تكرار المفردة فقد ورد كثيرا في نصوصنا الشعرية القديمة والحديثة اذكر على سبيل المثال (شوقي) حين يكرر (ليلى) في احدى قصائده (ليلى مناد دعا ليلى فخف له) و (ليلى انظري البيد هل مادت باهلها) الخ .. واذكر هذا التكرار الجميل المفردة (الغضا) في قصيدة (مالك بن الريب) المشهورة :

الا ليت شعري هل ابيتن ليلة
بوادي **الغضا** ازجي القلاص النواجيا
لقد كان في اهل **(الغضا)** لو دنا **(الغضا)**
مزار ولكن **(الغضا)** ليس دانيا

لاحظ انه يكرر لفظ ـ الغضا ـ ثلاث مرات في بيت واحد . ان شجر الغضا المتوهج في اعماق الشاعر يظل مثل نجمة قصية ، شيئا بعيدا . بعيد المنال وانه ليثير اعمق الاحاسيس ، يظل كالحلم . كذلك (ليلى) فهي بعيدة ايضا انها ماض معلق في ضمير الشاعر تظل كالذكرى كالحلم ونعود الى (الفجر) فهو بعيد ايضا بعد النقاء المطلق الم يكن تكراره مما يثير ؟

يعترض الكاتب على عبارة ـ اعطاها وجها ملونا بدهشة مفاجئة ثم راى الى عينيها المتألقتين وظن انهما تبحثان عنه او ان به ما يثير التفاتا ـ معتقدا انها تنطوي على تكلف ظاهر وتلاعب في الالفاظ مستغربا ان يقدم ـ البطل ـ وجها منفعل الاسارير الى طفلة بريئة ولا ادري ما وجه الغرابة في ذلك هل من الضروري ان يخفي الانسان دهشته وانفعاله لكونه في حضرة وجه بريء ؟ يعترض مرة اخرى للعبارة ذاتها على استخدامي للفعل ـ راى ـ ويحسب اني اخطأت حين ـ عديت ـ الفعل بواسطة حرف الجر في جملة (ثم راى الى عينيها) موردا الشواهد والامثلة على ان الفعل المذكور يكتفي بنفسه في (التعدية) والحق اني تعمدت هذا الاستعمال للفعل ـ راى ـ واخرجته من دائرة الافعال التي تتعدى لنصب المفعول الواحد والمفعولين وجعلته ـ لازما ـ اي ان الفعل في الجملة المذكورة ورد بمعنى ـ نظر ـ فتكون الجملة ـ ثم نظر الى عينيها وقد يبدو هذا الاستعمال غريبا اذ قلما يستخدمه كتابنا باستثناء عدد قليل من مشاهير كتابنا العرب امثال ـ طه حسين ـ كان بودي ان آتي بشاهد قديم على هذا الاستعمال غير انه للاسف لا يحضرني الان .

اما بخصوص الاستخدام البلاغي لبعض الصور والتشبيهات فالذي بدا لي ان الكاتب في تعقيبه يكشف عن تذوق تقليدي كنا الفناه كثيرا لدى عدد كبير من مدرسي اللغة العربية لا سيما اولئك الذين (يدرسّون) تلاميذهم اصول البلاغة العربية وفنونها واساليبها بفهم قاصر ، واستجابة ساكنة . فما زالوا يعتقدون ان للبلاغة اصولا وقواعد ثابتة لا ينبغي الخروج عنها وان ما درج الاجداد عليه من قيم ذوقية وبلاغية لابد ان يقتفي اثره الابناء والاحفاد وهذا يعني ان يكونوا مقلدين لا مبتكرين ونساخين يسيرون على منوال من سبقوهم والا اتهموا بالعقوق والمروق ــ والعياذ بالله ــ لذلك كان لابد ان نشبه الوجه بالبدر والقد بالغصن ، والعين بعين المها والثغر بالاقحوان وحمرة الخد بالورد والجيد برقبة الغزال والكريم بالبحر والشجاع بالاسد الى غير هذه (الكليشيهات) الجاهزة ، الحسية ، البدائية ، الميتة ، لكي نبلغ حسن الاداء والصدق في التعبير ولكي نطابق (المقال بمقتضى الحال) وليس هذا يعني ابدا ان اجدادنا ــ رحمهم الله ــ لم يهتدوا الى التشبيهات الدالة ، الموحية ، والتعابير الاستعارية المتميزة بجدتها وعمقها ، والتلونيات النغمية ، والمجازات المتفردة . والصور الفنية المتعددة الالوان المتعددة المعاني . بامكاننا ان نؤلف عشرات من الكتب في هذا المدى البلاغي واللغوي الممتد عبر التاريخ اليس كذلك ؟

لقد عاب عليّ (الكاتب) استخدامي لبعض التشبيهات والصور في ثنايا القصة منها وصفي لوجه الطفلة بانه صاف صفاء البرتقال ويرى ان التشبيه الصحيح ــ ان الوجه البرىء المشوب بحمرة اقرب ما يكون في صفائه الى الورد منه الى البرتقال ــ لما بينهما من (تلاحق ذهني وترابط حسي) ولان كلمة البرتقال حسب رايه ــ توحي الى القارىء بالشحوب وتبتعد عن اللون الحقيقي للوجه البرىء ثم تساءل عن المقصود في التشبيهات التي وردت مثل ــ لمة الشعر الفضي .. ولاح خلف راسها الصغير كشلة برق ببيضاء .. فهو يرى ان بياض الشعر يرمز الى الشيخوخة والترهل والفناء ولن ــ يبعث في النفس الاحساس بالامل والطفولة ــ ويعترض على تعابير اخرى مثل ــ كان ضوع القداح يلطمه مثل لسعة برد الصباح ــ لما في ذلك من تناقض واضطراب في الصورة ويعتقد اني استعملت تشبيها غامضا ومبهما في عبارة : ــ وامتدادا يغوص في لحم غابة منزوية كالحجر ــ

الحق ان الملاحظات الاخيرة قد عادت بذاكرتي الى الوراء وجعلتني استروح عبير الصور القديمة الغامضة ، واستعيد ما طوته الذاكرة من ــ جيد ــ التشابيه والصور وليس لي من تعقيب عليها سوى العودة الى تراثنا والوقوف على بعض ــ ومضاته ــ وذخائره ــ وقبل هذا كله تذكرت كيف (استنكر) البعض عبارة ــ ماء الملام ــ في قول ابي تمام :

لا تسقني ماء الملام لانني
صبّ قد استعذبت ماء بكائي

يقال ان احدهم حين سمع بهذا توجه الى دار ابي تمام مصطحبا معه ــ قارورة ــ طالبا من الشاعر ان يمنحه قطرة من ــ ماء الملام ــ لقد قبل ابو تمام ان يمنح الرجل تلك القطرة اذا استطاع ان يمضي ويجلب معه (ريشة) من (جناح الذل) !

لنترك ابا تمام وخروجه على (عمود الشعر) ونقرا معا :

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالاركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهاري رحالنا
ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
اخذنا باطراف الاحاديث بيننا
وسالت باعناق المطي الاباطح

فكيف بالله (سالت الاباطح) ؟

يقول لبيد في معلقته :

وغداة ريح قد وزعت وقرة
قد اصبحت بيد الشمال زمامها

اما المتنبي العظيم فكلنا يعرف انه قال ذات مرة :

وقفت وما في الموت شك لواقف
كأنك في جفن الردى وهو نائم

ترى ماذا يقال عن (يد الشمال) و (جفن الردى) و (ماء الملام) وغير ذلك كثير . ؟ اقول اذا استطعنا ان نوجد لهذه التعابير اسرار بلاغتها ، وجمال معانيها وترابط علاقاتها الدلالية واللغوية فلماذا نستكثر على من يقول : (لحم غابة) لدلالة معنوية تختلج في نفس (رائية) ترى بعين الخيال مثلما ترى بعين العقل وتبصر مالا يبصره الاخرون وتجد ازاءها امتدادا (محدودا) في (محيط ضيق) يكاد يخنقه اذ يغوص في ذلك المحيط ويسكن كالحجر . واسف لاني اطلت واوضحت اكثر مما ينبغي وختاما اشكر للسيد حامد اطيمش اهتمامه هذا بقصتي ــ الارنب ــ وما اثارته في نفسه من خواطر وانطباعات وارجو ان اضع امام الاخ المعقب هذه الملاحظات :

١ ــ ان القصة تدرس كلا بوصفها عملا ابداعيا ذا وحدة عضوية اذ ليس من الصحيح تجزئتها وتفريقها على الطريقة القديمة الى لفظ ومعنى او ما يعبر عنه اليوم بالشكل والمضمون .

٢ ــ ان القيم البلاغية هي في اساسها قيم ذوقية متغيرة قبل ان تكون اصولا وقواعد (مستنبطة) من داخل الاثر الادبي .

٣ ــ ان الكاتب القصصي ليس ملزما بتقديم الحلول ، وتدبيج الخطب والمواعظ والقاء المحاضرات عن ــ السعادة ــ .

موسى كريدي